

Sinestesias Visuais e Auditivas: Criação de Narrativas Gráficas e Sonoras

Pedro Manuel São Marcos Borges



IADE  
2016

IADE

**CREATIVE UNIVERSITY**  
LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES

Pedro Manuel  
São Marcos Borges

Sinestesias Visuais e Auditivas:  
Criação de Narrativas Gráficas e Sonoras

IADE  
2016

Campus de Santos . Av. D. Carlos I, 4, 1200-649 Lisboa | Portugal  
Telf: (+351) 213 939 600 . iade@iade.pt







**CREATIVE UNIVERSITY**

**LAUREATE** INTERNATIONAL UNIVERSITIES

**2016**

**PEDRO MANUEL  
SÃO MARCOS BORGES**

**SINESTESIAS VISUAIS E AUDITIVAS:  
CRIAÇÃO DE NARRATIVAS  
GRÁFICAS E SONORAS**



**2016****PEDRO MANUEL  
SÃO MARCOS BORGES****SINESTESIAS VISUAIS E AUDITIVAS:  
CRIAÇÃO DE NARRATIVAS  
GRÁFICAS E SONORAS**

Projeto apresentado IADE-U Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design de Produção, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor António José de Macedo Coutinho da Cruz Rodrigues, Professor Auxiliar do Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário, e a coorientação do Mestre João Cunha, Assistente do Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário.





2016

Dedico este trabalho à minha família, em especial aos meus pais, Manuel Antunes Olivença Borges e Ana Maria Tavares da Mata São Marcos Borges, que sempre me apoiaram no caminho até aqui.





**CREATIVE UNIVERSITY**  
LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES

**2016**

**o júri**

presidente

Doutor David Manuel Maio Bota  
Professor Auxiliar do Instituto de Arte, Design e Empresa -

vogais

Doutor Paulo Jorge Martins Parra  
Professor Associado Da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

orientador

Professor Doutor António José de Macedo Coutinho da Cruz Rodrigues  
Professor Auxiliar do Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário





**2016****agradecimentos**

Agradeço aos meus pais e restantes familiares, a Ana Rita Carvalho Monteiro Varela e a todos os meus amigos e colegas que me apoiaram neste trajeto.

Em especial, ao Professor Doutor António José de Macedo Coutinho da Cruz Rodrigues, e ao Professor João Manuel Carneiro Antunes Rodrigues da Cunha, pela orientação, acompanhamento e toda a motivação e incentivo, que contribuíram não só para este trabalho, mas também para a pessoa que sou hoje.



**palavras-chave**

Ritmo, Sonoridades, Memes, Padrões, Gestalt

**resumo**

Questões ligadas ao desenvolvimento do ser humano são discutidas constantemente desde há várias gerações, cada qual com a sua teoria. No entanto há algo comum a todas elas, o som, seja a fala, a imitação ou a compreensão do mesmo, muitas defesas de teorias sobre a evolução do cérebro humano baseiam-se nesta questão.

A relação entre a compreensão e reprodução de padrões seja eles sons ou imagens é uma capacidade humana que nos pode ajudar a compreender como estimular o cérebro humano dentro de muitas áreas, quase como que completar automaticamente padrões, imagens ou movimentos.

Um espaço/objeto bidimensional ou tridimensional que promova ou permita uma espécie de Gestalt, ajuda a cativar a sociedade na procura de desenvolver a comunicação, de evolução através da memética, e de que maneira o som pode promover/ajudar nesta questão.



**keywords**

Rythm, Sounds, Memes, Pather, Gestalt

**abstract**

Issues related to human development are discussed constantly from the several generations, each with their theory. However, there is something common to them all, the sound, may it be the speech, imitation or the understanding of it, many theories defend that the evolution of the human brain are based on this issue.

The relationship between understanding and reproduction of patterns may it be sound or images is a human capacity that can help us understand how to stimulate the human brain in many areas, almost like autocompleting patterns, images or movements.

A two-dimensional or three-dimensional space/object that promotes or allows a kind of gestalt, helps to engage society in seeking to develop communication, evolution through memetic, and how the sound can promote / help in this matter.



# ÍNDICE

---





## Índice

<b>Introdução</b>	<b>7</b>
<b>Fase I - Estudo Teórico</b>	<b>11</b>
<b>1. Conhecimento Cultural</b>	<b>15</b>
1.1. A sociedade Invisível	19
1.1.1. Os novos espaços políticos	19
1.1.2. O combate público pela atenção	20
1.1.3. Insegurança social. A cultura do medo	26
1.1.4. Reflexões	27
1.2. Da leveza: Para uma Civilização do Ligeiro	28
1.2.1. Aligeirar a vida: bem-estar, economia e consumo	28
1.2.2. Reflexões	33
1.3. Marcas que demarcam	34
1.3.1. Marcar a diferença: a expressão corporal de uma identidade autobiográfica	34
1.3.2. Reflexões	43
1.4. Musicofilia	45
1.4.1. O tom de verde transparente: sinestesia e música	45
1.4.2. Reconciliação musical e a síndrome de Tourette	48
1.4.3. Marcar o tempo: ritmo e movimento	50
1.4.4. Reflexões	53
1.5. Plural de cidade: novos léxicos urbanos	55
1.5.1. Sonoridades e cidade	55
1.5.2. Consumo cultural na cidade	61
1.5.3. Intermediários culturais e cidade	62
1.5.4. Reflexões	63
<b>Síntese do Conhecimento Cultural</b>	<b>64</b>

<b>2. Conhecimento Científico</b>	<b>69</b>
2.1. As ideias que mudaram o mundo	73
2.1.1. Redes fluidas	73
2.1.2. Serendipity	75
2.1.3. O erro	79
2.1.4. Reflexões	81
2.2. O que nos torna humanos	83
2.2.1. A imitação faz de nós humanos	83
2.2.2. Memória tempo e linguagem	89
2.2.3. Reflexões	93
Síntese do Conhecimento Científico	95
 <b>3. Conhecimento Experimental</b>	 <b>97</b>
3.1. Em busca do sentido	101
3.1.1. Em busca de sentido	101
3.1.2. Conceitos fundamentais da logoterapia	104
3.1.3. Reflexões	106
3.2. More than loud: os mundos dentro de cada som	108
3.2.1. A sociologia da musica e os seus fundadores: para uma reapreciação diacrónica	108
3.2.2. Capas de discos, estética, intervenção e resistência: uma aproximação à sociologia pelo visual	109
3.2.3. Território(s) e territorialidades(s) das cenas musicais alternativas lisboetas: uma aproximação através de alguns lugares de referencia	115
3.2.4. Reflexões	119
Síntese do Conhecimento Experimental	122
 <b>4. Conhecimento Logístico</b>	 <b>125</b>
4.1. A imagem	129
4.1.1. A parte do olho	130
4.1.2. A parte do dispositivo	135

4.1.3. A parte da imagem	135
4.1.4. Reflexões	136
4.2. A linguagem cinematográfica	138
4.2.1. Ligações e transições	139
4.2.2. Fenómenos sonoros	141
4.2.3. A montagem	143
4.2.4. O tempo	148
4.2.5. Reflexões	150
4.3. Como se tornar doente mental	152
4.3.1. Fóbico. Variante 4: Personalidade evitante	152
4.3.2. Obsessivo-compulsivo	153
4.3.3. Histriónico. Variante 1: Estados dissociativos	156
4.3.4. Reflexões	158
Síntese do Conhecimento Logístico	160
 <b>Fase II - Conceitos</b>	 <b>163</b>
1. Esquema representativo da formação de triangulações	167
2. Triangulação (1)	169
2.1. Citações (1)	169
2.2. Conceito (1)	173
2.3. Imagens Conceptuais (1)	174
2.4. Imagens Reais (1)	175
3. Triangulação (2)	177
3.1. Citações (2)	177
3.2. Conceito (2)	181
3.3. Imagens Conceptuais (2)	182
3.4. Imagens Reais (2)	183
4. Triangulação (3)	185
4.1. Citações (3)	185
4.2. Conceito (3)	189
4.3. Imagens Conceptuais (3)	190

4.4. Imagens Reais (3)	191
<b>Fase III - Desenvolvimento Projetual</b>	<b>193</b>
<b>1. Seleção e Validação</b>	<b>197</b>
1.1. Seleção	199
1.2. Validação	200
<b>2. Projeto</b>	<b>203</b>
2.1. Introdução	205
2.2. Materialização do Conceito	207
2.2.1. Ritmo, melodia e harmonia	208
2.2.2. Psicologia da Forma	208
2.3. Desenvolvimento	213
2.3.1. Explicação esquemática: Drum Notation	214
2.3.2. Melodia rítmica e a sua decodificação	217
2.3.3. Desenvolvimento musical sem auxílio de pauta	221
2.3.4. Esboços e visualização final	226
<b>Conclusão</b>	<b>245</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>251</b>
Obras impressas	253
Internet	254
Iconografia	255

## INTRODUÇÃO

---



## INTRODUÇÃO

O projeto de investigação apresentado será elaborado como trabalho final do curso de Mestrado em Design de Produção.

O estudo será focado na análise da sociedade e da sua ligação com ritmo, tendo como base as sonoridades, sendo estas do interesse do autor, liga também estes ritmos com a capacidade mnemónica dos mesmos e a sua importância na criação de objetos/espacos. Pretende igualmente investigar quais as consequências do excesso ou falta de identidade dentro da sociedade, procurando perceber de que maneira o interesse ou as trocas de atenções afetam o comportamento da sociedade.

Esta investigação tem como objetivo principal a reflexão e compreensão da evolução da sociedade dentro do contexto das sonoridades, refletindo sobre a diferenciação de identidades através de sonoridade, e a utilização dos ritmos na construção de uma sociedade. Para tal, será importante a investigação sobre música, criação de identidades e antropologia do espaço.

A investigação é definida por três fases: a primeira refere-se à investigação propriamente dita, através da recolha de informação bibliográfica que é estruturada por quatro diferentes áreas de conhecimento: cultural, científico, experimental e logístico.

**Cultural** – que diz respeito ao todo complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, a lei, os costumes, e todos os outros hábitos e aptidões adquiridas pelo Homem como membro da sociedade;

**Científico** – fundado na ciência, tido aqui como o conjunto de conhecimentos baseados sobre princípios certos;

**Experimental** – fundado na experiência, entendida como o conhecimento adquirido por prática, estudos, observação, ensaio ou tentativa;

**Logístico** – referente à organização e gestão de meios e materiais para uma atividade, ação ou evento.

A segunda fase consiste na criação de cenários (hipóteses) que têm como base as informações recolhidas na fase anterior. Estas hipóteses têm origem na triangulação de conhecimentos anteriormente observados, os quais deverão, por opção metodológica, englobar áreas de conhecimento diversas. Estes conceitos serão validados através de imagens conceptuais e de imagens referentes a produtos e espaços reais.

A terceira fase é aquela onde se passa a materialização de um dos conceitos criados anteriormente. Traduzido através do projeto de um jogo/aplicação que promove a criação de narrativas gráficas e sonoras, criando música através da forma.



# FASE I

ESTUDO TEÓRICO



## INTRODUÇÃO

Para esta primeira fase da investigação referente ao estudo teórico foi escolhida uma metodologia que passa por uma divisão temática das áreas a abordar. O objetivo é alargar o conhecimento de forma que a investigação apresentada seja multidisciplinar e abrangente, capaz de sustentar e justificar o projeto da forma mais completa possível.

Assim, o conhecimento foi estruturado em quatro grandes áreas essenciais: conhecimento cultural, conhecimento científico, conhecimento experimental e conhecimento logístico, sendo cada área correspondente a um capítulo diferente. Para cada área de conhecimento são apresentados excertos de livros e/ou artigos selecionados pelo autor em função da sua relevância para a investigação em curso.



# **1. CONHECIMENTO CULTURAL**

**ESTUDO TEÓRICO**



## INTRODUÇÃO

Por conhecimento Cultural, também denominado por senso comum, pretendemos considerar o todo complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, a lei, os costumes, e todos os outros hábitos e aptidões adquiridos pelo Homem como membro da sociedade.

É o conhecimento adquirido na vida quotidiana, grande parte das vezes ao acaso, baseado em experiências vivenciadas ou transferidas de pessoas para pessoas.

Neste capítulo dedicado ao conhecimento de carácter cultural serão abordados temas referentes ao Homem e à Cidade: a sua evolução e os espaços que ela ocupa (abordando o espaço que a música ocupa no Homem e na Cidade), a invisibilidade da sociedade contemporânea, a sua necessidade de atingir uma leveza na procura de bem-estar (com objetivo de contribuir para a clarificação dos principais desafios com que este novo urbanismo se confronta) e para a formulação de alguns princípios e a sua sociedade.

Procuraremos perceber a ideia de que um lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico, bem como perceber a evolução do espaço público e das suas transformações na sociedade contemporânea.





## **1.1. A SOCIEDADE INVISÍVEL – DANIEL INNERARITY**

“É uma tentativa de compreender a sociedade, já antecédida por duas outras obras que tiveram por objeto a ética e a política (Ética de la hospitalidade e La Transformación de la política, ambas edições de península, em 2001 e 2002, respectivamente). Estes três livros pretendem pensar a articulação de ética, política e sociedade no horizonte do mundo contemporâneo.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.7)

“Estamos a viver uma época em que pensar a sociedade é uma ocupação tão difícil como apaixonante; as turbulências no meio das quais temos de orientar-nos parecem pôr-nos perante a exigência de – para usar uma expressão de Turgot – prever o presente. O presente já não é algo que simplesmente se oferece ao nosso olhar, sem empenhamento teórico, interpretativo e antecipatório.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.8)

“O facto de a sociedade se ter gradualmente tornado mais invisível significa que ela opera cada vez menos com objetivas e cada vez mais com possibilidades e sentidos” (Innerarity, Daniel, 2004 p.10)

“O sistema social, do mesmo modo como já se não edifica com base nas interações dos indivíduos, também não é observado com base nas perceções visuais. Por isso é preciso criar um observatório que exige hábitos semelhantes aos da espionagem e uma forma critica muito diferente da tradicional critica social. Não é fácil entender a nossa sociedade, e esta perda de evidencia já se nos tornou bem evidente. Podemos imaginar a sociedade como um lugar que é ao mesmo tempo real e imaginário; as relações que a tecem são factos, como o são também os significados que os atores lhes atribuem.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.12)

### **1.1.1. OS NOVOS ESPAÇOS POLÍTICOS**

“As categorias que nós utilizamos para explicar a certeza e o desconcerto são, na sua grande maioria, de carácter espacial. Carecer de um mapa, estar desorientado, sem referências no espaço, é a maneira mais habitual de descrever a incerteza. Esclarecer-se

sobre uma situação não é tanto ter muitas informações como ter as mais relevantes e estar em condições de as ordenar com sentido. Cartografar o espaço físico ou o espaço social é sempre uma operação de simplificação significativa. A elaboração de mapas não é um processo passivo, de mera compilação e cópia de dados, antes consiste na sua elaboração numa estrutura coerente e disciplinada. Por isso, quando os mapas são ilegíveis ou essas referências espaciais são ambíguas, a dificuldade reside em perceber a situação em que se está, por muito que os dados abundem e se acumulem num registo tão completo quanto inútil.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.101)

### **1.1.2. O COMBATE PUBLICO PELA ATENÇÃO**

“A sociedade pode ser entendida como um conjunto de olhares. Em grande parte, as ações sociais são ações que se articulam em redor da visão e seus corolários: representação, atenção, ocultação, encenação, observação. O que Jonathan Crary (1999) sustentou sobre o mundo da arte e a sua relação com as diversas manifestações da cultura pode ser elevado à categoria de explicação geral: o modo como intencionalmente escutamos, olhamos ou nos concentramos em qualquer coisa tem um carácter profundamente histórico. E a história da atenção constitui um eixo explicativo de muitos fenómenos sociais. Até agora, a sociologia tem entendido preferentemente que as ações sociais que devia estudar se relacionavam, principalmente, com a mobilidade, o intercâmbio de bens ou o trabalho, mas por que não pensar a sociedade com base no modelo das ações da visão e as relações sociais como relações de visibilidade? Que imagem da sociedade se formaria se, em vez de entender o trato humano como uma troca de mercadorias, o pensássemos como um intercâmbio de atenções?” (Innerarity, Daniel, 2004 pp.131-132)

“Se tomarmos como referência as paixões humanas na sua dimensão coletiva, o que eu proponho é que se forme um esboço de sociologia da vaidade modificando os enquadramentos mais habituais, que se têm centrado noutras paixões como o poder, a propriedade ou o prazer. As categorias do visível e do invisível remetem-nos para um mundo composto de olhares e inadvertências, dos que veem e dos que são vistos, de proeminentes e desconhecidos, tudo isto agitado por movimentos por efeito dos quais essas relações se modificam continuamente, recompondo o espaço do que se vê com operações como esconder, desmascarar, trazer à luz, publicitar, mudar de imagem, dar-se

a conhecer, modificar os dispositivos de representação ou perceber que se está a ser ridículo.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.132)

Daniel Innerarity diz que a humanidade configura um espetáculo que pode ser entendido da mesma maneira que são examinadas as representações.

“O poder de configuração social da vaidade ampliou-se notavelmente numa sociedade que, mais que regular conflitos de poder ou de propriedade, se assemelha a um enorme combate pela atenção

Dois mil e quinhentos anos separam a recomendação de Aristóteles de que o número dos habitantes de uma cidade deve ser acessível (Política, VII, 1326b) da verificação de Habermas (1985) de que nós vivemos numa sociedade inacessível. Independentemente de ser exigida a possibilidade de compreender visualmente a sociedade ou de se lamentar a sua perda, o que é comum a ambas as considerações consiste em entender que o social é um âmbito de observação, que a sociedade se constitui com base na visão, quer seja olímpica, recíproca, pretendida ou impossível. Uma sociedade seria um conjunto de pessoas que estabeleceram entre si umas relações de visibilidade por efeito das quais, por exemplo, uns observam e outros são observados, ou se dotaram a todos das mesmas oportunidades de observação ou, ainda, são aqueles que se lamentam de não ver a mesma coisa e se agrupam em redor de uma cegueira compartilhada. Em última instância, estamos a construir um mundo que consta de percepções, sentimentos e representações. A visualização da sociedade deu lugar a um entrançado social em que o decisivo é se se observa ou não, quando e como a pessoa se faz ver ou consegue passar despercebida.” (Innerarity, Daniel, 2004 pp.132-133)

## A NOVA ECONOMIA DA ATENÇÃO

“Numa sociedade articulada em redor dos meios de comunicação, a distinção fundamental é entre a atenção e a ignorância; tudo se decide na capacidade de perceber e ser percebido. Não há nada pior que passar despercebido, ser invisível. A própria existência parece incerta enquanto não é confirmada pelo olhar de outros. Mas atrair esse olhar já não é muito fácil, pois há muita concorrência e já não é garantido que se chame as atenções com a mera transgressão ou desviando-se do estabelecido (entre outras coisas, porque o estabelecido é que, para ser um indivíduo, todos têm de transgredir o estabelecido). São cada vez mais os que combatem por esse escasso bem que é a atenção pública: dos políticos aos que protestam, mas apenas querem que se saiba que existem. «Veem-me, logo existo» e o princípio que explica muitas operações no combate público pela atenção

Sempre que se fala de censos da população ou de camaras de vigilância, há alguém que recorda os sombrios presságios do «Grande Irmão» de George Orwell ou o panopticum de Bentham, que sintetizam a ameaça de uma completa supervisão e da correspondente disciplina. Com essas metáforas, imaginava-se, fundamentalmente, a supervisão dos cidadãos por um estado poderoso. O que, entretanto, aconteceu foi que as aspirações do estado entraram em concorrência com as crescentes possibilidades de vigilância privada, a qual se constituiu em mercado florescente em redor das técnicas da segurança.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.134)

Já não são os poucos que observam os muitos, mas os muitos que observam os poucos. Innerarity afirma:

“Ao contrário daqueles maus prognósticos, não parece ter-se gerado o medo de ser observado, mas sim o prazer de observar. O que nos poderia preocupar não seria que nos vigiassem, mas que ninguém olhasse para nós; contra a ideia de Foucault de que a visibilidade é uma desgraça, pior ainda a ser invisível. O empenho em fazer-se notar, em ser escutado e percebido, é mais forte. que o ideal de ser deixado em paz. Pois quem é percebido já não é supérfluo; numa sociedade da comunicação e da atenção, a pior das condenações é a irrelevância, a ausência de reconhecimento.

A construção mediática da realidade a hoje impulsionada por uma espécie de gerador da fascinação. Qualquer montagem cultural é um mercado da atenção e da celebridade. Com esta logica funciona, também, o mercado dos proeminentes, que poderíamos definir como o circulo das pessoas que se caracterizam por ser conhecidas de mais gente que aquela que conhecem (Peters, 1996).” (Innerarity, Daniel, 2004 p.135)

“A escassez já não é um valor exclusivamente monetário. Nem sequer no consumo material o dinheiro é o único meio de racionalização. Quando a oferta é muito grande, a percepção é difícil, e por isso o consumidor só a percebe de forma superficial. Na era da informação, estamos maximamente expostos a um fluxo crescente de estímulos orientados para açambarcar a nossa atenção. Mas a capacidade de prestar atenção é limitada, de modo que nos vemos obrigados a administrar a nossa atenção. Ninguém se pode dar ao luxo de acompanhar atentamente tudo o que lhe interessa. Como todos podem comunicar com todos, produz-se uma sobrecarga da atenção. Num mundo como este, o imperativo é «menos informação». Mas quanta, e como? Herbert Simon deu a isto um nome: attention management (1996, 161). Quanto maior for o fluxo de informação, mais perentória será a exigência de governar a atenção com critérios económicos. A atenção desempenha aqui o papel do dinheiro; é o seu equivalente informativo.” (Innerarity, Daniel, 2004 pp.135-136)

“O imperativo do êxito consiste simplesmente em conseguir um máximo de atenção. Este imperativo terá de ser aplicado a qualquer atividade e a qualquer produto; «desenho» e marketing são os conceitos-chave deste esforço estratégico, quer ele diga respeito a um programa político ou a um artigo de consumo. O esmero posto na marca e no desenho dos produtos não tem a simples missão de proclamar a sua existência, mas a subtil função de fazer que eles sejam adequados para o encontro visual, para que se façam notar de uma maneira agradável.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.136)

“A atividade económica é atualmente, acima de tudo, intercâmbio de atenção, recolha de observações. A atenção adquiriu uma nova significação como recurso produtivo e fonte de lucros. Os preços não são quantidades de dinheiro, são relações.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.137)

O autor afirma que há uma desmaterialização do dinheiro, pelo que a riqueza de atenção pode ser acumulada e capitalizada, investida ou mobilizada.

“Há, em definitivo uma economia da informação e dos meios, de comunicação para a qual se revela muito estreita a racionalidade económica tradicional.

Assim como se pode falar de economia imaterial da atenção, também se—pode falar do capitalismo da atenção. É capitalismo porque a atenção tem uma função monetária; a «quantidade» de atenção recebida atrai atenção. Quem é suficientemente conhecido já é considerado simplesmente por ser considerado. A sua independência em relação ao valor-trabalho torna-se manifesta no facto de o incremento de capital pressupor que nós também prestamos atenção aqueles de quem não sabemos ao certo por que motivo originariamente se lhes prestou atenção. As sociedades modernas estão organizadas como bolsas nas quais determinados temas, rostos e pessoas são elevados ao máximo valor mediante operações especulativas. E para isso não é necessário que essas pessoas tenham cometido uma infâmia exemplar ou possuam uma estupidez incomparável, que tenham obtido um êxito espetacular ou sofrido um acidente terrível. Mais ainda: há os que são conhecidos de toda a gente precisamente porque não fizeram absolutamente nada (Gabler, 1999, 163). Só é celebre quem é conhecido de tal modo que o seu grau de conhecimento basta para garantir, de futuro, a consideração. Esta renda de atenção é capital no sentido literal, pois consiste em atenção acumulada que se remunera na forma de uma consideração independente do que se fizer.” (Innerarity, Daniel, 2004 pp.137-138)

“«Capitalização» significa que a própria riqueza «trabalha», isto é, que o prestígio é desejado por si próprio, que a reputação se faz respeitar, que a proeminência atrai e a glória se torna irresistível.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.138)

## OS MEIOS DE ATENÇÃO E A ENCENAÇÃO POLITICA

“No mundo dos meios de comunicação podemos ver, segundo Luhmann (1996), «uma cibernética de segunda ordem»: as notícias não nos informam do que acontece, mas do que outros consideram importante; não falam de gente famosa, mas fazem famosos aqueles de quem falam. Portanto, os meios de comunicação não nos informam dos acontecimentos, mas sim de observações. Por isso, aquilo que acontece tem de ser «mediático» para poder acontecer. Os meios de comunicação não se interessam pela realidade em si, mas por como a realidade é vista por outros, como por eles é percebida.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.140)

Innerarity afirma que os meios de comunicação não impõem opiniões, mas antes temas sobre os quais é preciso ter opinião.

“Na era das comunicações, o político tem de possuir a capacidade de se encenar a si próprio, tem de obter preponderância na luta pela aprovação pública. Faz parte das condições laborais do político a obrigação de ser também uma estrela da televisão. A opção pela política implica, geralmente, a disposição para aparecer na cena pública. Não se combate por assuntos objetivos ou por estratégias destinadas a resolver os problemas, mas por representar atitudes autênticas; não há que atuar nem que decidir, mas apenas que encenar uma atitude emocional, uma determinada aparência (Stephan, 1993, 433).” (Innerarity, Daniel, 2004 p.141)

“Na contenda eleitoral já não se enfrentam programas, mas rostos; sem um rosto visível, nem sequer as melhores ideias políticas se podem fazer nota.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.141)

## A DIVISÃO DO TRABALHO NAS NOVAS RELAÇÕES DE VISIBILIDADE

“Todas as sociedades estabelecem uma regulação das relações de visibilidade. Nas sociedades tradicionais, há entre os privilégios do poder um privilégio de atenção

ativa: ver todos sem poder ser visto ou sem ter de ser visto. A emoção de muitas histórias acerca de imperadores, papas ou califas que se disfarçavam para se misturar com o povo e desse modo conhecer o estado da opinião pública não resulta de nelas haver uma tensão própria da espionagem, antes se baseia, precisamente, em que esses pais da pátria não eram conhecidos. Os grandes dominadores do passado eram reconhecidos pelas suas armas, coroas, roupagens, estandartes ou sons de trombe-tas, mas muito pouco pelas suas caras. O rei nunca estava nu. Pelo contrário, a chave da carreira política moderna está em dispor de um privilégio de atenção passiva: ser visto por todos sem poder vê-los ou sem ter de vê-los. Um emir contemporâneo já não necessita de se disfarçar; pode visitar todas as tardes os seus domínios para ser reconhecido sem o inconveniente do contacto imediato com a população. Tudo isso mercê dos meios de comunicação, cuja relevância política consiste fundamentalmente em que são eles os atuais distribuidores das relações de visibilidade.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.144)

“«Ver é um ato divino», dizia Feuerbach (1974, 111). A visão e o poder são dois atributos que sempre apareceram como correlativos. Ver equivale a desempenhar uma função de vigilância. Quem exerce poder adota uma perspectiva jovial, olímpica; quanto mais alta a posição, mais espaços podem ser observados, abarcados. A abarcabilidade é um privilégio do poder. Um privilégio exclusivo de príncipes, reis e imperadores, um privilégio que os senhores feudais desfrutavam do alto das suas colinas, um privilégio dos juízes que apelam para o «olho da lei». Ver implica domínio social; à medida que se sobe, aumentam as possibilidades de se ser percebido. No máximo cume, Deus foi simbolizado num olho do qual nada se esconde. Por algum motivo a reverência é manifestada baixando a cabeça, renunciando a olhar. Por outro lado, a competência de ver esteve muitas vezes associada à prerrogativa de não ser visto. Muitas religiões proibiram a representação dos seus deuses como atentado à sua suprema invisibilidade. O Deus absconditus de certas teologias assimilava a suprema posição da divindade à sua subtração ao olhar humano, ao inalcançável, longínquo e invisível.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.145)

“A carreira de êxito é registada na conta imaginária dos olhares recebidos e não pelo nível de ocultação. A celebridade é mais importante que a competência; a pior crítica é a perda de popularidade; a ruína é o olvido.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.146)

Innerarity diz que o triunfo político consiste na acumulação de perceções. Toda a sedução política orienta-se para fazer-se notar.

“A política moderna inverteu os antigos privilégios. O público ao qual os políticos se dirigem é anónimo, indefinido. O povo é agora invisível, e aquele que manda assim faz por-que conseguiu conquistar uma posição de visibilidade para outros; não governa quem vê, mas quem é visto. A competência de ver e não ser visto pertence agora aos governados. A interrogação central, o enigma que uma teoria política deve resolver, já não é «quem governa?» mas «quem é governado?». Expressões como «eleitor móvel» ou «comportamento do consumo» designam uma curiosa incerteza que antigamente parecia uma prerrogativa do poderoso oculto.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.146)

### **1.1.3. INSEGURANÇA SOCIAL. A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO MEDO**

“As culturas distinguem-se por aquilo que temem, e mudam quando os seus medos mudam. É essa variação que torna possível escrever uma história cultural do medo, como aquela que Jean Delumeau produziu (1989), descrevendo o diálogo que as diversas culturas têm mantido com o medo. Há um medo que se sente perante as coisas objetivas, como as ameaças procedentes da Natureza ou o que os inimigos representam; há medos «reflexivos» perante o mal ou a perda de identidade; e também há medos a que poderíamos chamar «virtuais», especialmente invisíveis, que surgem perante a mera possibilidade, criando uma estranha sensação de insegurança. As cenografias do medo representam uma gama afetiva que vai da inquietação até ao horror da catástrofe e acentuam em cada momento aquele especto do medo que se mostra mais idiossincrásico.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.149)



#### 1.1.4. REFLEXÕES

“Que imagem da sociedade se formaria se, em vez de entender o trato humano como uma troca de mercadorias, o pensássemos como um intercâmbio de atenções?” (Innerarity, Daniel, 2004 pp.131-132)

“O poder de configuração social da vaidade ampliou-se notavelmente numa sociedade que, mais que regular conflitos de poder ou de propriedade, se assemelha a um enorme combate pela atenção” (Innerarity, Daniel, 2004 p.132)

“Numa sociedade articulada em redor dos meios de comunicação, a distinção fundamental é entre a atenção e a ignorância; tudo se decide na capacidade de perceber e ser percebido. Não há nada pior que passar despercebido, ser invisível. A própria existência parece incerta enquanto não é confirmada pelo olhar de outros.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.134)

“Mas a capacidade de prestar atenção é limitada, de modo que nos vemos obrigados a administrar a nossa atenção. Ninguém se pode dar ao luxo de acompanhar atentamente tudo o que lhe interessa. Como todos podem comunicar com todos, produz-se uma sobrecarga da atenção. Num mundo como este, o imperativo é «menos informação». Mas quanta, e como?” (Innerarity, Daniel, 2004 pp.135-136)

“O imperativo do êxito consiste simplesmente em conseguir um máximo de atenção. Este imperativo terá de ser aplicado a qualquer atividade e a qualquer produto; «desenho» e marketing são os conceitos-chave deste esforço estratégico, quer ele diga respeito a um programa político ou a um artigo de consumo.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.136)

“Todas as sociedades estabelecem uma regulação das relações de visibilidade. Nas sociedades tradicionais, há entre os privilégios do poder um privilégio de atenção ativa: ver todos sem poder ser visto ou sem ter de ser visto.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.144)

## **1.2. DA LEVEZA: PARA UMA CIVILIZAÇÃO DO LIGEIRO – GILLES LIPOVETSKY**

Vivemos atualmente uma grande revolução que, pela primeira vez, nos transporta para uma civilização da leveza. O culto da magreza triunfa; a prática de desportos em que se desliza cresce cada vez mais. O mundo virtual, os nanomateriais e os dispositivos móveis estão a mudar as nossas vidas. A cultura dos meios de comunicação, a arte, o design e a arquitetura também expressam o culto contemporâneo da leveza, promovendo a ideia de suspensão. Por toda a parte o importante são as conexões, os objetos de tamanho reduzido, a desmaterialização. A leveza invadiu os nossos hábitos mais comuns remodelando-nos a imaginação e tornando-se um valor, um ideal, um grande imperativo. Nunca tivemos tantas oportunidades de viver levemente, porém, o peso da vida diária parece cada vez mais difícil de suportar. Ironicamente, agora é a leveza que nutre o espírito de gravidade. Os novos ideais acompanham padrões elevados com efeitos desgastantes, às vezes deprimentes. Por essa razão, surgem constantemente pedidos de socorro para a nossa existência: desintoxicações, dietas e uma necessidade de abrandamento, de relaxamento e de um espírito mais zen. Às utopias do desejo seguiram-se expectativas de leveza, a do corpo e a da mente, bem como a ânsia de um presente mais leve de suportar. Este é o tempo das utopias light. (Autor desconhecido, 2014, contracapa)

### **1.2.1. ALIGEIRAR A VIDA: BEM-ESTAR, ECONOMIA E CONSUMO**

“Podemos definir a modernidade pelas lógicas estruturantes que são a racionalização, a diferenciação funcional, a individualização a secularização ou ainda a mercantilização do mundo. Mas também é possível esclarecer a questão por uma via mais metafórica, usando um esquema sensível, sugestivo ou simbólico. Nesta perspetiva, nenhuma ideia esclarece melhor o que é a dinâmica das sociedades modernas do que a do «aligeiramento da vida» e que foi justamente designada por «a guerra do leve contra o pesado»” (Lipovetsky, Gilles, 2014, p. 27)

O autor explica que a luta do leve contra o pesado é inaugurada na época do Iluminismo, e que transpõe um patamar crucial a partir de meados do séc. XX, com o desenvolvimento de novas economias de consumo.

“Com a era consumista, há uma cultura quotidiana marcada pela leveza hedonista que triunfa. Por toda a parte se exibem as imagens luxuriantes da evasão e as promessas do prazer. Nas paredes da cidade mostram-se os sinais da felicidade perfeita e do erotismo liberto. As imagens do turismo e das férias apresentam um ar de felicidade paradisíaca. Publicidade, proliferação dos lazeres, animações, jogos e modas: todo o nosso mundo quotidiano vibra com hinos aos divertimentos, aos prazeres do corpo e dos sentidos, à leveza de viver. Difundindo por toda a parte imagens de felicidade consumista, de ludismo e erotismo, a civilização consumista exhibe a sua ambição de libertar o princípio de prazer, de separar o homem do seu passado imemorial de privação, de coerção e de ascetismo. Com o culto do bem-estar, do divertimento, da felicidade aqui e agora, é um ideal de vida leve, hedonista e lúdica que triunfa.

Ao mesmo tempo, a própria economia é reorganizada pelo princípio da leveza; o capitalismo de consumo funciona estruturalmente para a sedução, para a frivolidade, para a renovação perpétua dos modelos. São lógicas que significam o advento de um sistema-moda que rege a ordem da produção e das necessidades. Neste contexto, os objetos já não se definem exclusivamente pelo seu valor estrito de uso, mas adquirem uma conotação lúdica ou uma tendência que os faz oscilarem para o lado do ligeiro: qualquer objeto, no limite, torna-se um gadget carregado de inutilidade e de sedução lúdica. Já não há o peso das máquinas de produção, mas uma espécie de leveza trans-estética que envolve os bens de consumo. Simultaneamente utilitário, estético, gadget, o objeto de consumo é não só fisicamente mais leve, como também se envolve de uma dimensão simbólica frívola: é promovido tanto pelos seus serviços «objetivos» como pelo prazer, pela evasão, pela distração. O ligeiro surge como o emblema ou o tom dominante do mundo das economias de consumo.” (Lipovetsky, Gilles, 2014, pp. 28-29)

## LEVEZA DOS ANTIGOS, LEVEZA DOS MODERNOS

“Se o combate do leve contra o pesado é constitutivo da era moderna, tal não significa que as sociedades anteriores tenham ignorado a existência de responder à necessidade psicológica de aligeirar, pelo menos pontualmente, a existência dos homens. Muitos dados etnológicos e históricos revelam que as sociedades humanas tiveram sempre à sua disposição práticas, instituições e crenças que permitiram aliviar diversos sofrimentos, colocar entre parêntesis as desgraças da vida, esquecer o peso das coisas

«sérias». Temos de deixar de ver a leveza como uma experiência «indigna» ou epifenoménica: à escala antropológica, é desde logo e sobretudo uma necessidade psicológica específica na natureza humana, uma necessidade fundamental que leva a procurar experiências de descontração, de brincadeira, de descompressão, como maneiras de sentir um certo estado de bem-estar. Um estado de leveza universalmente desejado, muitas vezes efémero e obtido de maneiras muito diferentes em função das sociedades.

Desde o princípio dos tempos que jogos, festas, divertimentos, espetáculos, comédias e pândegas pontuaram o desenvolvimento das sociedades, de momentos de prazer, de riso, de alegria, como forma de escapar à gravidade do social, de fugir dos constrangimentos da seriedade e dos diferentes medos que oprimem os homens. Leveza lúdica (jogos, brincadeiras, piadas, farsas, anedotas, gracejos, riso, humor); leveza estética (comédia, dança, música, e outras artes); leveza-ebriedade (drogas, álcool): o génio humano nunca deixou de inventar dispositivos de descompressão, de relaxamento, de respiração cómica ou sublimada, destinados a iludir, a exorcizar a infelicidade e as dificuldades, a reduzir a angustia, a esquecer os sofrimentos.” (Lipovetsky, Gilles, 2014, pp. 31-32)

## O CAPITALISMO DE SEDUÇÃO: UMA ECONOMIA DA LEVEZA

“Como o desenvolvimento das economias de consumo, aquilo que até então era promessa de alívio que se deveria realizar ao longo da História tornou-se «utopia materializada» da abundância. Já não um ideal ou um programa para o futuro, mas uma profusão de bens técnicos e comerciais que devem permitir uma vida humana menos penosa aqui e agora. Depois de mais de dois séculos de profecias progressistas, a economia de mercado esforçou-se por assegurar a vitória da leveza materialista sobre o peso do necessário.” (Lipovetsky, Gilles, 2014, p. 35)

A era do consumo de massas, acompanhou o desenvolvimento do nível de vida da população, diz Lipovetsky. França mudou mais de 1946 a 1975 do que de 1700 a 1946, no final dos anos 70, mais de três quartos das famílias da classe operária possuíam um automóvel, um televisor, um frigorífico e uma máquina de lavar roupa.

“É nos pormenores da vida quotidiana que o princípio da leveza faz o seu trabalho. Os objetos modernos simplificam as tarefas vulgares, poupam tempo, fornecem higiene e intimidade, «libertam» a mulher das antigas corveias domésticas. Os «produtos

negros», ou seja, todo o material audiovisual, permitem a democratização do universo do divertimento através da televisão e da música gravada. A motorização das famílias favoreceu o turismo de massas, permitiu que um maior número de pessoas se evadisse do cotidiano, visse o mundo, fosse de férias para o mar ou para a montanha, viajasse, escapasse ao fim de semana para fora de casa. A mitologia leve do conforto, das férias, dos lazeres, instalou-se no âmago do cotidiano e das aspirações das massas.” (Lipovetsky, Gilles, 2014, p. 36)

## AS NOVAS BUSCAS DE LEVEZA

“Ao mesmo tempo que aumentam os consumidores calculistas, a nossa época é contemporânea do aparecimento de novos desejos de leveza. Novos tempos, novas expectativas, a revolução já não mobiliza ninguém, a política perdeu as suas dimensões utópicas e o consumo desenfreado cria numerosas decepções. Agora, sonhamos com o aligeiramento das nossas vidas sem porem, nos afastarmos realmente da sociedade de consumo. O indivíduo hipermoderno já não mostra a ambição de mudar o mundo, de fabricar a sociedade sem classes e o homem novo: quer «respirar», viver melhor, mais «leve». Por isso o crescimento de novas espiritualidades, a busca de novas maneiras de consumir e de viver que rejeitam as pressões materialistas do «sempre mais»” (Lipovetsky, Gilles, 2014, p. 62)

O autor diz ainda que as novas atitudes em relação ao consumo exprimem também a aspiração a uma vida menos pesada.

“O objetivo é apenas «ganhar ar» ao desimpedir a vida material. Andar a pé em vez de utilizar um automóvel, usar menos o avião para ir de férias, limitar o guarda roupa, fazer os objetos durarem e não renová-los incessantemente, alugar em vez de comprar, comer de forma leve, privilegiar os alimentos produzidos localmente: trata-se de sair da «tóxico dependência» em relação ao consumo, que, ao açambarcar o nosso tempo e os nossos desejos, arruína a qualidade de vida e a relação com os outros. «Menos bens, mais laços» graças à «sobriedade alegre», podemos ganhar tempo, trabalhar menos, dar mais atenção aos nossos próximos. Com o espírito mais ligeiro, podemos «respirar» e viver melhor. O instrumento do aligeiramento da vida já não é o progresso tecnocomercial, mas a redução do peso do consumo comercial sobre as nossas vidas.

Esta crítica ao hiperconsumismo tem qualquer coisa de inegavelmente justo. Nos nossos países, compramos cada vez mais bens, beneficiamos de cada vez mais lazeres: contudo não somos mais felizes. A escalada consumista não pode ser vista como um ideal

autêntico de vida. Como perceberam as sabedorias antigas, a vida boa exclui o excesso, o exagero, a escala do inútil: encontra-se na simplicidade, na sobriedade, no aligeiramento do espírito. A via justa e boa é a que valoriza o «menos», o melhor, a qualidade de vida.” (Lipovetsky, Gilles, 2014, pp. 66-67)

Gilles Lipovetsky afirma igualmente que as novidades comerciais, sejam elas de qualquer tipo, providenciam prazeres fugazes, aligeiram o instante vivido, preenchem o vazio, compensam os sentimentos de incompletude.

“No entanto, é verdade que se observa uma vontade crescente de «consumir de outra maneira», de forma mais sustentável, mais responsável: evitar o desperdício, alugar em vez de comprar, reparar em vez de atirar fora, prolongar a vida dos aparelhos. Já existem repair cafés, que visam contrariar a obsolescência programada dos aparelhos. Na Internet, vários sites e vídeos ajudam os particulares que desejam reparar eles próprios os seus materiais. Existem leis que obrigam a estender a garantia dos produtos, por exemplo, de seis meses para dois anos. Há empresas que se esforçam para evitar o desperdício energético, melhorando a qualidade e a robustez dos objetos. Alguns anunciam a passagem de uma economia de substituição e de fornecimento de produtos para uma economia de reparação e de funcionalidade.” (Lipovetsky, Gilles, 2014, p. 68)

Tendo em conta os ditames da urgência e do desempenho, variadas correntes apelam a luta contra a aceleração fenética da época, aproveitar o tempo para viver, saborear os momentos vividos.

“O indivíduo hipermoderno é policrónico, joga com os ritmos temporais, ziguezagueando entre aceleração e abrandamento, intensificação e relaxamento. A qualidade de vida já não assenta num único vetor; requer, em função dos momentos e dos arbítrios individuais, ora mais velocidade (transporte, comunicação eletrónica...), ora menos precipitação e arquejo. Agora, a experiência do aligeiramento da vida passa tanto pela via da velocidade como pela do abrandamento. É o tempo do aligeiramento dessincronizado, «fragmentado», à la carte.” (Lipovetsky, Gilles, 2014, p. 71)

“Devemos associar o fenómeno ao advento da nova cultura do indivíduo que celebra os desejos de autonomia, de realização e de expressão de si próprio. A consagração de referências hedonistas e psicológicas favoreceu a exigência de autorrealização através de atividades mais ricas e criativas, singulares ou pessoais. Uma necessidade tanto mais forte por quanto os grandes compromissos políticos perderam a sua capacidade de dar sentido a vida. De forma evidente, tanto o consumo como o trabalho mostram-se incapazes de estar à altura das ambições «superiores» do indivíduo

hipermoderno. Dado que o consumo é passivo, dado que o trabalho é muitas vezes sinonimo de monotonia, de falta de iniciativa de refreamento da singularidade individual, os indivíduos procuram nas atividades criativas uma forma de serem eles próprios, de realizarem qualquer coisa que os apaixone, que os valorize aos olhos de si próprios e dos outros” (Lipovetsky, Gilles, 2014, p.72)

### **1.2.2. REFLEXÕES**

“Temos de deixar de ver a leveza como uma experiência «indigna» ou epifenoménica: à escala antropológica, é desde logo e sobretudo uma necessidade psicológica específica na natureza humana, uma necessidade fundamental que leva a procurar experiências de descontração, de brincadeira, de descompressão, como maneiras de sentir um certo estado de bem-estar.” (Lipovetsky, Gilles, 2014, p. 31)

“Desde o princípio dos tempos que jogos, festas, divertimentos, espetáculos, comédias e pândegas pontuaram o desenvolvimento das sociedades, de momentos de prazer, de riso, de alegria, como forma de escapar à gravidade do social, de fugir dos constrangimentos da seriedade e dos diferentes medos que oprimem os homens. Leveza lúdica (jogos, brincadeiras, piadas, farsas, anedotas, gracejos riso, humor); leveza estética (comédia, dança, música, e outras artes); leveza-ebriedade (drogas, álcool)” (Lipovetsky, Gilles, 2014, pp. 31-32)

“Esta crítica ao hiperconsumismo tem qualquer coisa de inegavelmente justo. Nos nossos países, compramos cada vez mais bens, beneficiamos de cada vez mais lazeres: contudo não somos mais felizes. A escalada consumista não pode ser vista como um ideal autêntico de vida. Como perceberam as sabedorias antigas, a vida boa exclui o excesso, o exagero, a escala do inútil: encontra-se na simplicidade, na sobriedade, no aligeiramento do espírito. A via justa e boa é a que valoriza o «menos», o melhor, a qualidade de vida.” (Lipovetsky, Gilles, 2014, pp. 66-67)

### **1.3. MARCAS QUE DEMARCAM – VÍTOR SÉRGIO FERREIRA**

“Perante o cenário traçado, o trabalho de investigação efetuado vem abordar a relação dos jovens com o seu corpo, no âmbito da problemática dos processos de construção identitária específicos à sociedade contemporânea. Tal acontece a partir de um caso particular focalizado em sujeitos que em dado momento das suas vidas, geralmente localizado na «adolescência» ou «idade jovem», começam a marcar extensivamente o seu corpo com tatuagens e body piercing. O trabalho centraliza-se, mais particularmente, na articulação entre esta forma de mobilização «radical» do corpo e as estruturas socio-simbólicas que manifesta enquanto prática de referência nos processos de construção de identidades sociais e pessoais em determinados contextos juvenis. Este livro propõe-se, assim, descobrir, compreender e interpretar sociologicamente os significados subjetivos que os praticantes investem nesse tipo de objetos, alcançar as lógicas simbólicas que estão subjacentes à utilização desses recursos corporais e examinar a relação entre a posse desses objetos e o respetivo papel na produção e manutenção de um sentido de identidade. Propõe-se ainda analisar os efeitos sociais que daí decorrem numa sociedade que exige um elevado grau de plasticidade identitária e de maleabilidade corporal e que ainda vive com alguma relutância e preconceito a modificação corporal mais perene, nomeadamente a que revisita e evoca figuras corporais historicamente estigmatizadas na vida social, como é o caso do corpo extensivamente marcado.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, pp. 19-20)

#### **1.3.1. MARCAR A DIFERENÇA: A EXPRESSÃO CORPORAL DE UMA IDENTIDADE AUTOBIOGRÁFICA**

##### **SER EU PRÓPRIO: CONSISTÊNCIA E AUTENTICIDADE NOS PROJETOS DE MARCAÇÃO CORPORAL**

“Para além de projeto estético, o corpo extensivamente marcado corresponde a uma imagem corporal intencional e reflexivamente construída pelos jovens que a produzem, altamente investida de significados identitários. A modificação que tem



subjacente anuncia uma estratégia de reconversão identitária, onde tatuagens e perfurações vêm a constituir, a nível simbólico, importantes recursos de produção e expressão de uma identidade que começa por se pretender «autêntica».” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 119)

“Se se assumir a pele como o órgão mais social do corpo (Turner 1980), enquanto superfície de articulação entre o self (interior) e a sociedade (exterior), então o desejo de «mudar de pele», de construir e instituir uma nova derme, manifesto na concretização de um projeto de marcação corporal extensiva, acompanhará uma vontade de modificação da relação do indivíduo com o mundo, expressará um desejo de rutura com o self habitual e de assunção social de uma nova identidade pessoal. Na sua génese, como argumenta Benson (2000, 245), existe um projeto de individuação, ou seja, de realização e expressão do indivíduo enquanto pessoa autónoma e única, concretizado numa sucessão de atos voluntários e refletidos de perfuração e estetização do corpo, em grande medida orientados no sentido da autenticidade: através da marcação extensiva do seu corpo, o jovem pretende expressar no parecer a «veracidade» do seu (almejado) ser” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 120)

O autor fala ainda de como a marcação corporal extensiva se trata de um regime corporal que participa ativamente na encenação identitária do indivíduo, e de como o corpo marcado toma estatuto de objeto que funciona como meio de comunicação intra e interpessoal, como suporte expressivo de reconhecimento individual e social.

“Ao projeto de marcação corporal extensiva subjaz, portanto, uma intenção de realização identitária por parte do seu possuidor, em cuja epiderme ancora a fabricação e representação imagética de uma identidade pessoal que, desta forma, se entende e se pretende mais «genuína», mais «verdadeira», em função da conceção que o sujeito tem de si próprio, no presente e para o futuro. «Tatuei-me, agora é que sou eu!» «Tatuado sou mais eu!» A tatuagem surge como uma forma de alquimia identitária.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, pp. 121-122)

“Higgins (1987), na sua teoria sobre as discrepâncias identitárias, trabalha o conceito de identidade pessoal em torno de três dimensões diferenciadas do self: o self atual, ou seja, a representação que o indivíduo tem sobre si próprio num dado momento; o self ideal, que corresponde à representação sobre as suas aspirações pessoais, o que gostaria de vir a tornar-se; finalmente, o self prescrito, o qual equivale ao conjunto de expectativas que o indivíduo pressupõe que existam sobre ele próprio a partir dos contextos sociais em que se insere. Bajoit (1999), por sua vez, trabalha o mesmo conceito

com uma nomenclatura muito semelhante à de Higgins: a identidade desempenhada, ou o que o indivíduo pensa ser; a identidade desejada, ou o que ele quer ser; a identidade determinada, O que ele crê que os outros pretendem que ele seja.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 122)

“A efemeridade e rotatividade que caracteriza a composição de um estilo pessoal por recurso ao vestuário tende para uma constante renovação da imagem à medida que determinadas tendências estéticas se vão difundindo numa espécie de movimento de perpétua «reciclagem» da autenticidade. São condições sociais e económicas que acabam por socializar e preparar os mais jovens para a constante renovação dos seus visuais, formando habitas moldáveis e recetivos à mudança no que toca à sua dimensão encarnada, dotados de uma certa plasticidade.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 124)

“Dada a natureza invasiva e permanente da sua encarnação, alguns jovens encontram no regime extensivo de marcação corporal uma possibilidade imagética que funciona como armadura contra a volatilidade ou errância identitária atualmente impelida, como estratégia de resistência contra a fragmentação da sua identidade, como forma simbólica de luta pela consistência, coerência e unidade da sua subjetividade (McDonald 1999).” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 126)

Diz ainda que as marcas corporais são percebidas pelos seus cultores como objetos, duradouros e mais autênticos. Contra a descartabilidade dos produtos imagéticos atualmente disponíveis.

“Marcar extensivamente o corpo não revela, portanto, um mero ato sucessivo de consumo decorrente de uma mera vontade de estetização superficial e frívola sobre a apresentação de si. Envolve também uma profunda intenção de homologação identitária e de integração das várias dimensões do self, a procura de uma espécie de eufonia existencial, que não se reduz a um simples cuidado narcísico do self, mas, neste caso, implica uma luta simbólica contra as formas de poder social que tendem para a homogeneização das condutas e imagens corporais e que, deste modo, dissociam, descaracterizam e fragilizam a subjetividade do sujeito, «esse estado social particular em que os indivíduos têm o sentimento de que a sua intimidade não pode nunca ser subsumida sob qualquer representação totalizante» (Martuccelli 2002, 456).” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 127)

O autor explica que o valor de autenticidade num projeto de marcação corporal está longe de ser real, é mais uma conceção cristalizada de uma identidade, preestabelecida, pré-social. Traduz um modelo de construção da

subjetividade, onde esta é ficcionada como um ato de vontade intencional. Expressa mais do que confessa.

“A noção de «máscara», «capa» ou «segunda pele» evocada por alguns dos entrevistados devolve-nos justamente a dimensão dinâmica, construída, reflexiva e dramática envolvida nos projetos de marcação corporal e na relação dos seus portadores com uma determinada conceção de si e do mundo social. Paradoxalmente, o corpo marcado funciona, para estes jovens, não como uma «máscara» que dissimula, mas que dá a conhecer a complexidade de alteridades que um mesmo corpo pode incorporar: «aquele que se mascara torna-se outro: não apenas no sentido em que seria um outro, mas também em que mostra a alteridade que o percorre» (Baudry 1990, 53).” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 130)

“Em suma, o corpo extensivamente marcado corresponde a uma fachada que, mais do que esconder ou revelar a identidade do seu portador, pretende expressá-lo na sua aspiração enquanto pessoa. Não se trata de uma exteriorização do interior, a revelação de uma verdade ou essência identitária, mas uma segunda pele construída enquanto expressão de um querer ser, de uma identidade almejada, de um outro de si próprio.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 132)

## SER DIFERENTE: DISTINTIVIDADE E SINGULARIZAÇÃO NOS PROJETOS DE MARCAÇÃO CORPORAL

“A identidade pessoal dos jovens extensivamente marcados surge, em grande medida, construída, sustentada e performativizada a partir de um profundo sentimento subjetivo de distintividade individual ou, melhor dizendo, de singularização identitária. Trata-se de um sentimento que toca o extremo do processo de individuação, na medida em que vai além da sensação) individual de autonomia enquanto pessoa: há um sentimento de diferença radical que subjaz à construção de uma identidade para si enquanto individualidade.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 136)

“Quanto mais a percepção visual compreende traços corporalmente distintivos, mais intensos e incisivos são os processos de diferenciação e categorização que dela decorrem. Um corpo excecional está na base da construção expressiva de um indivíduo de exceção. É nesta medida que as corporeidades extensivamente tatuadas e perfuradas se vislumbram ativamente participativas na dinâmica de diferenciação de alguns segmentos juvenis. Num contexto de ampla diversificação e rotatividade dos recursos, normas códigos de construção imagética, onde um certo inconformismo estético é valorizado, a tatuagem e o body piercing continuam a constituir marcas que demarcam,

acessórios apropriados como formas visíveis de expressão da diferença, não apenas pela originalidade, exotismo ou excesso que são comumente lidos na sua estética, mas também pela marginalidade, insubordinação, coragem e determinação atribuídas à sua ética.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 137)

Fala de como o indivíduo que opta por esta marcação corporal pretende antes de mais, causar impressão, ressaltar, desencadear sentimentos, mas nunca a indiferença.

“O acentuado desejo de «diferença radical» expresso através da marcação extensiva é firmado numa construção subjectiva destes jovens como sujeitos excêntricos, que não se resignam ao estatuto impessoal e universalista de indivíduo, mas que procuram aceder ao estatuto de individualidade («ser eu próprio»), tentando fazer-se reconhecer e respeitar como pessoa singular («ser diferente dos outros»).” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 139)

“Como os discursos notoriamente manifestam, os jovens portadores de projetos extensivos de marcação corporal tendem a construir-se desde cedo enquanto pessoas diferentes e únicas por referência às zonas de gosto implicadas nos seus quadros de interação nucleares — pais e outros familiares, colegas de escola, amigos de rua, etc. São zonas de gosto que implicam sobretudo referentes musicais e imagéticos, tidos como altamente hegemónicos, padronizados e saturados, em suma, normativizados. Mas fazem-no também pelo valor de simetria que este tipo de regime corporal proporciona, ao estabelecer um conjunto de identificações simbólicas por empatia com quem, física ou virtualmente próximo do seu mundo, é reconhecido, respeitado e celebrado por estes jovens como signo de diferença, como ícone, assumindo por esta via o estatuto social de individualidade.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 139)

“Contudo, a dinâmica de distintividade presente entre os jovens tatuados e perfurados em larga extensão corporal não reflete uma estratégia de diferenciação cultural de natureza coletiva entre sexos, orientações sexuais, raças ou etnias, sequer entre classes sociais. Expressa, sim, uma dinâmica de diferenciação individual, orientada no sentido da subjetivação (construção de uma identidade para si), da individuação (reconhecimento social do indivíduo enquanto pessoa autónoma) e da singularização (reconhecimento social do indivíduo enquanto individualidade), através da procura de uma estética «própria», original e idiossincrática, enquanto marca visível de autenticidade e irredutibilidade do self.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 141)

O autor explica que nas sociedades ditas «primitivas», as marcas corporais faziam parte integrante da percepção corporal dos seus membros, sendo mobilizadas enquanto signos políticos de inclusão endogrupal e de exclusão exogrupal, expressão de pertença a determinado grupo que, por sua vez, para outros serve como território de exclusão.

“Hoje, nas sociedades ocidentais, os projetos de marcação corporal extensiva correspondem, de facto, à expressão de novas exigências sociais, de novas pressões normativas, que tomam a forma de desejos pessoais atualmente em expansão no tecido social: «ser eu próprio», «ser diferente», «ultrapassar limites», «realizar-se pessoalmente», «afirmar-se como pessoa», em suma, expressar a idiossincrasia pessoal do sujeito marcado e distinguir-se radicalmente dos outros, suportando expressivamente uma identidade pessoal que intenta perpassar autenticidade e singularidade.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 142)

“O processo de diferenciação é progressivo, começando por compreender toda uma zona de gosto onde a música assume um valor altamente estruturante das condutas, éticas e estéticas juvenis, pautadas por um conjunto sofisticado e complexo de pormenores de distinção grupal. Neste processo, alguns jovens vão abandonando muitos dos pormenores partilhados pelos seus congéneres na diferença — nomeadamente aqueles identificados por uma determinada zona de gosto específica e, por isso mesmo, mais uniformizados —, apostando em adereços mais inéditos e corporalmente indelévels, como as tatuagens e o body piercing em larga extensão.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 144)

## A CIRCUNSTÂNCIA ATUAL DE UM RITO DE PASSAGEM: RUTURA E METAMORFOSE NOS PROJETOS DE MARCAÇÃO CORPORAL

“A reorganização no mundo social e simbólico do sujeito aquando da passagem da condição infantil à condição juvenil acarreta, inevitavelmente, unia importante reorganização no plano identitário, a nível intra e interpessoal, emergindo com alguma força um conjunto de questões e ações relacionadas com a própria existência social enquanto pessoa autónoma.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, pp. 145-146)

“Algumas das ocasiões ritualistas tradicionalmente celebratórias da passagem à «idade adulta» no mundo ocidental (obtenção formal da «maioridade», iniciação sexual, juramento de bandeira, bênção das fitas, entrada no mundo do trabalho, autonomização residencial, casamento, nascimento de um filho, etc.) já não são instituições incontornáveis, efetuando-se numa base voluntária, sem adesão social unânime,

dessincronizadas no tempo e no espaço social, perdendo o valor e o significado simbólico de «passagem» que detinham. Essa despadronização dos ritos associados aos momentos de transição abre uma lacuna, com maior ou menor intensidade, na organização identitária e social do indivíduo.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 147)

“O jovem prescreve-se a si próprio ritos que, na sua intimidade individual ou grupal, lhe permitem simbolizar a saída de fases de turbulência pessoal.

Tal acontece, entre outros recursos, com a adoção revivalista de antigos e consagrados dispositivos de demarcação e dramatização da passagem de uma condição social para outra, onde as experiências de marcação corporal tinham lugar destacado. É nesta perspetiva que os atos de marcação do corpo adquirem ainda hoje uma valência metamórfica para quem os realiza, beneficiando da evocação do seu significado ancestral e antropológicamente confirmado enquanto rito de passagem.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 147)

“Os ritos de passagem não assinalam apenas metamorfoses formais, mecânicas e estatutárias, sendo também investidos de uma espessura identitária, ao evocarem a incorporação de uma nova identidade para a qual não há recurso. Daí a mobilização de procedimentos de marcação indelével da passagem, refletindo a modificação permanente do corpo modificações identitárias também elas permanentes.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 149)

“A marcação do corpo configura, de facto, uma prática que, no presente, já não serve a reprodução de posições sociais longamente estabelecidas, mas que, pelo contrário, assiste os mecanismos simbólicos de individuação dos sujeitos iniciados, tornando o corpo um reduto privilegiado de expressão simbólica de separação, afirmação e demarcação de uma subjetividade singular e autêntica, de uma suposta e pretendida irreduzível individualidade.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, pp. 150-151)

As marcas adquiridas servem como registo expressivo do que já ocorreu. Nas sociedades tradicionais o rito precedia o facto e preparava os indivíduos, nas sociedades contemporâneas os indivíduos registam no corpo o que já lhes aconteceu. Como explica Vítor Sérgio Ferreira:

“Sendo o corpo um dos dispositivos privilegiados na expressão da identidade pessoal, as experiências de marcação corporal constituem para quem as empreende um recurso expressivo e iconográfico de metamorfose identitária, de reconfiguração subjetiva, de concretização do processo de «destruição criadora» da sua identidade pessoal. A mitologia pessoal que as justifica e lhes dá significado no contexto da vida dos jovens entrevistados evoca um sentido de mudança ontológica que assinala simbolicamente, através do corpo, a impressão de estes terem vivido um momento de ultrapassagem de

um impasse, uma transfiguração na auto-imagem, da imagem de si no mundo e/ou na imagem do próprio mundo social.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 154)

“Embora o processo de construção da identidade pessoal comece por se desenvolver na sombra de um quadro formal de sociabilidades familiares, com o tempo o quadro de «socialização secundária» do jovem amplia-se e complexifica-se. A entrada na «adolescência» vem significar um tempo de alargamento das suas redes de sociabilidade e afetividade para além dos quadros institucionais da domesticidade e do ensino, de multiplicação das suas esferas de experiência social e, consequentemente, de ampliação das suas possibilidades de identificação.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 158)

“Os momentos críticos que caracterizam a circunstância biográfica da experiência da marcação corporal dos nossos entrevistados revelam, de facto, acontecimentos que incorrem numa mudança que os põe em proximidade com outros jovens percecionados como diferentes, que se distinguem pelo visual que ostentam e, sobretudo, pela música que ouvem, referentes das afinidades eletivas que passam a ser estruturantes fundamentais das relações de amizade e de cumplicidade. A partir dessas novas sociabilidades conhecem-se novas zonas de gosto, distintas daquelas habitualmente difundidas nos circuitos de bens simbólicos mais comerciais. Experimentam-se novos comportamentos, novos consumos, novos visuais, novos recursos e referências para se ser, onde as tatuagens e o body piercing marcam presença.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 159)

## UMA BIOGRAFIA À FLOR DA PELE: MEMÓRIA E NARRATIVIDADE NOS PROJETOS DE MARCAÇÃO CORPORAL

“A seleção da iconografia a explorar epidermicamente no âmbito de um projeto de marcação corporal não decorre tão-somente do gosto estético do praticante, mas evoca também todo um arsenal metafórico e imaginário que remete para os seus contextos sociais de pertença e de vivência ao longo de uma trajetória de vida. A dada altura do processo, nomeadamente quando começa a configurar a forma de ritual, passa a haver uma preocupação não só com as afinidades estéticas e éticas entre a iconografia escolhida e a personalidade, a biografia e/ou o modo de vida do praticante, mas também com o valor autobiográfico de um evento pessoal que, dê sentido e justifique o ato de perfurar o corpo.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 164)

“Ao descreverem a sequência das marcas acolhidas na sua pele, os jovens vão construindo nexos de sentido entre as imagens gravadas na pele e as respetivas histórias de vida, narrando acontecimentos e situações marcantes na sua biografia, gostos e desgostos, amores e desamores, cumplicidades afetivas, políticas, musicais, pedaços de histórias pessoais cuja densidade vivencial é metaforicamente imortalizada na vida do corpo que as viveu.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 166)

“Nesta perspectiva, pode fazer-se corresponder o projeto de marcação corporal extensiva ao que Babo designa por ato de inscrição auto-bio-gráfica, onde se misturam, «até à indeterminação, a experiência de vida, a vivência, a elaboração imagética, a associação amnésica, enfim, uma verdade sempre já impura que é resultado desse heterogêneo e insondável trabalho de memória» (2003, 97).” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 169)

“No cerne das novas mitologias pessoais que enquadram a formulação e o desenvolvimento dos atuais projetos de marcação corporal privilegia-se não apenas a coerência estilística destes como valor estético, mas também, como homólogo valor ético, a coerência e continuidade de uma identidade ao longo de um percurso de vida, integrando desta forma simbólica todas as incertezas, incoerências, impasses e mesmo contradições, que modelam atualmente as trajetórias individuais nas suas várias esferas de atuação e ciclos de duração.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 170)

“Novas identificações, novas diferenciações, reiteraões ou abandonos, levá-la--ão necessariamente a reconfigurar-se. Tanto mais numa época, como a atual designada por liauman (2001) como modernidade líquida, marcada pelo risco, incerteza, instabilidade e precariedade, com pontos de referência cada vez mais flutuantes e transitórios, onde solicitada uma crescente abertura, flexibilidade e plasticidade às identidades que nela são produzidas, bem como aos papéis desempenhados pelos sujeitos no âmbito de redes sociais cada vez mais complexas, diversas e multiplicadas por vários domínios sociais (relacionais e culturais).” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, pp. 170-171)

“Nas suas características ritualista, permanente e irrevogável, os projetos de marcação corpo extensiva tendem a servir o praticante na sua intenção de pôr à prova a força do seu «carácter», de se prender a uma identidade por ele planeada e construída, uma subjetividade que se pretende manter incólume, incorruptível, perene e resistente na sua autenticidade singularidade ao longo da sua trajetória de vida, nomeadamente com a entrada na «vida adulta».” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 172)

“O projeto de marcação corporal extensiva vai funcionar, em suma, como expressão de resiliência da identidade pessoal, tomando a atitude de resistência de um corpo (individual) a um choque (social e/ou simbólico), de forma a reencontrar a sua forma original depois de submetido a deformações por pressão. Uma das possibilidades de resiliência em termos sociais reside na capacidade de o indivíduo dar um sentido biográfico a um dado momento de crise identitária, por forma a amortecer os seus efeitos, ao integrá-lo simbolicamente na sua biografia e ao restabelecer a sua perdurabilidade no tempo. Sob o pretexto de marcar e evocar corporalmente determinados momentos críticos, o regime de marcação corporal extensiva, no seu procedimento ritual, torna-se um recurso expressivo para os sujeitos celebrarem a sua sobrevivência a determinados fatores indutores de crises identitárias.



Embora os projetos de marcação corporal manifestem uma lógica de acumulação de objetos que, aparentemente, remete para uma constante insatisfação e redefinição da aparência, na realidade são projetos que conferem aos seus portadores um sentido de estabilidade identitária, na medida em que a tais mudanças cumulativas está subjacente uma intenção de confirmação. A subjetividade expressa nos projetos de marcação corporal extensiva vai corresponder à figuração iconográfica de uma configuração de identificações que se sucedem, cumulativamente, numa trajetória de vida, assegurando uma consistência e durabilidade íntima a uma identidade pessoal que, apesar de tudo, não se fecha em si própria, não deixando de ser dinâmica, provisória e contingente. Por outro lado, também torna pública a existência de um projeto de vida apoiado em convicções, elas próprias, revisionáveis em função das crises ordinárias de existência.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, pp. 174-175).

### **1.3.2. REFLEXÕES**

“Higgins (1987), na sua teoria sobre as discrepâncias identitárias, trabalha o conceito de identidade pessoal em torno de três dimensões diferenciadas do self: o self atual, ou seja, a representação que o indivíduo tem sobre si próprio num dado momento; o self ideal, que corresponde à representação sobre as suas aspirações pessoais, o que gostaria de vir a tornar-se; finalmente, o self prescrito, o qual equivale ao conjunto de expectativas que o indivíduo pressupõe que existam sobre ele próprio a partir dos contextos sociais em que se insere.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 122)

“A efemeridade e rotatividade que caracteriza a composição de um estilo pessoal por recurso ao vestuário tende para uma constante renovação da imagem à medida que determinadas tendências estéticas se vão difundindo numa espécie de movimento de perpétua «reciclagem» da autenticidade. São condições sociais e económicas que acabam por socializar e preparar os mais jovens para a constante renovação dos seus visuais, formando habitas moldáveis e recetivos à mudança no que toca à sua dimensão encarnada, dotados de uma certa plasticidade.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 124)

“A noção de «máscara», «capa» ou «segunda pele» evocada por alguns dos entrevistados devolve-nos justamente a dimensão dinâmica, construída, reflexiva e

dramatúrgica envolvida nos projetos de marcação corporal e na relação dos seus portadores com uma determinada conceção de si e do mundo social. Paradoxalmente, o corpo marcado funciona, para estes jovens, não como uma «máscara» que dissimula, mas que dá a conhecer a complexidade de alteridades que um mesmo corpo pode excorporar: «aquele que se mascara torna-se outro: não apenas no sentido em que seria um outro, mas também em que mostra a alteridade que o percorre» (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 130)

## **1.4. MUSICOFILIA - OLIVER SACKS**

Oliver Sacks explora o lugar que a música ocupa no cérebro e como é que ela afeta a condição humana. Em Musicofilia, o autor apresenta uma variedade daquilo que designa por «desalinhamentos musicais» Entre eles: um homem atingido por um relâmpago que subitamente deseja ser pianista aos quarenta e dois anos; um grupo de crianças com síndrome de williams, que desde a nascença são hiper-musicais; pessoas com «amusia», para quem uma sinfonia soa a ruído de panelas; e um homem cuja memória dura apenas sete segundos exceto quando se trata de música.

### **1.4.1. O TOM DE VERDE TRANSPARENTE: SINESTESIA E MUSICA**

“Há séculos que os seres humanos procuram uma relação entre música e cor. Newton pensava que o espectro tinha sete cores distintas, correspondendo de alguma forma desconhecida, mas simples às sete notas da escala diatónica. Os «teclados de cores» e outros instrumentos semelhantes, em que cada nota era acompanhada de uma cor específica, remontam ao início do século XIX. E existem dezoito colunas densamente compactadas sobre «Cor e Música» no Oxford Companion to Music. Para muitos de nós, a associação entre cor e música é ao nível da metáfora. «Tal como» e «Como se» são imagens de marca destas metáforas. Mas para algumas pessoas uma experiência sensorial pode instantânea e automaticamente provocar outra. Para o verdadeiro sinesteta, não existe «Como se» - simplesmente uma junção instantânea de sensações. Isto pode envolver qualquer um dos sentidos – por exemplo, uma pessoa pode perceber letras individuais ou dias da semana como tendo as suas próprias cores específicas; outra pode sentir que cada cor tem o seu próprio cheiro particular, ou que cada intervalo musical tem o seu próprio sabor.” (Sacks, Oliver, 2007, p. 169)

“Desde que se lembra de si próprio, o Michael tem este tipo de sinestesia ligada às tonalidades – ver cores associadas com o tocar música, escalas, arpejos, qualquer coisa com uma armação de clave. Também sempre teve ouvido absoluto, tanto quanto

saiba. Isto em si torna-lhe os tons absolutamente distintos: por exemplo, diz que o Sol sustenido menor tem um «sabor» diferente do Sol menor, da mesma forma que os tons maiores e menores têm diferentes qualidades para nós. Na verdade, diz Michael, não consegue imaginar ter sinestesia de tonalidade sem ter ouvido absoluto. Cada nota, cada modo musical, para ele tem uma aparência tão distinta (e tão «característica») quanto o som.

As cores são constantes e fixas desde os seus primeiros anos, e aparecem espontaneamente. Não há força de vontade nem imaginação que as alterem. Parecem-lhe completamente naturais, predeterminadas. As cores são altamente específicas. O Sol menor, por exemplo não é «amarelo», mas «ocre» ou «amarelo-mostarda». O Ré menor é «como pedra, grafite»; o Fá menor é «tipo terra, cinza.» Esforça-se por encontrar a palavra certa, como faria para encontrar a tinta ou lápis de cor certo.” (Sacks, Oliver, 2007, p. 172)

O autor explica que não é fácil encontrar um sistema ou regra pela qual as cores das tonalidades específicas possam ser previstas.

“Quando perguntei ao Michael em que sentido ele «via» as suas cores, ele falou da sua luminosidade. As cores tinham uma espécie de brilho transparente, luminoso, dizia-me, «como um ecrã» à sua frente, mas não obstruíam nem alteravam de forma alguma a sua visão normal. O que aconteceria, perguntei-lhe, se ele visse um Ré maior «azul» enquanto olhava para uma parede amarela – veria verde? Não, respondeu-me; as suas cores sinestésicas eram totalmente interiores. Eram muito intensas e «reais».” (Sacks, Oliver, 2007, p. 173)

Diz também que as cores que vê com claves são fixas e conscientes há quarenta anos ou mais, e que não vê quaisquer cores associadas a notas isolada. Michael não tem qualquer tipo de associação de cor com padrões ou texturas musicais, ritmo, instrumentos, compositores, humor ou emoção, só tem com claves.

Fala ainda de outro compositor chamado David Caldwell que também tem sinestesia musical.

“David sente que a cor da música é essencial à sua sensibilidade musical e ao seu pensamento musical, pois não são só as tonalidades que têm cores distintas – também as têm temas musicais, padrões, ideias e ambientes, assim como instrumentos

específicos e partes deles. As cores sinestéticas acompanham cada etapa do seu pensamento musical; a sua procura da «estrutura subjacente das coisas» é facilitada pela cor, e ele sabe que vai no bom caminho, que esta a alcançar a meta, quando as cores sinestéticas parecem certas. A cor dá sabor e enriquece e, acima de tudo, clarifica o seu pensamento musical.” (Sacks, Oliver, 2007, p. 175)

“Gian Beeli, Michaela Esslen e Lutz Jäncke, investigadores em Zurique, descreveram um músico profissional com sinestesia musica-cor e também musica-sabor: «sempre que ouve um intervalo musical específico, automaticamente experimenta um sabor na língua que está sistematicamente ligado àquele intervalo musical.» Num artigo de 2005 na Nature, pormenorizaram as suas associações:

Segunda menor	Azedo
Segunda maior	Amargo
Terceira menor	Salgado
Terceira maior	Doce
Quarta	(Relva cortada)
Trítone	(Nojo)
Quinta	Água pura
Sexta menor	Nata
Sexta maior	Nata magra
Sétima menor	Amargo
Sétima maior	Azedo
Oitava	Sem sabor

(Sacks, Oliver, 2007, p. 176)

“Estudos com imagens funcionais do cérebro confirmaram agora que há uma ativação das áreas visuais (principalmente as áreas de processamento de cor) nos sinestetas quando «veem» cores em resposta à fala ou à música. Já há pouco espaço para dúvidas quanto à realidade fisiológica da sinestesia além da psicológica.

A sinestesia parece fazer-se acompanhar de um grau pouco habitual de transactivação entre áreas do córtex sensorial que são, na maioria de nós, funcionalmente independentes. Esta transactivação pode basear-se num excesso anatómico de ligações neurais entre diferentes áreas do cérebro. Existe alguma evidência de que tal «hiperligação» está de facto presente nos primatas e noutros mamíferos durante o desenvolvimento fetal e primeira infância, mas é reduzida ou «desbastada» dentro de poucas semanas ou meses após o nascimento.” (Sacks, Oliver, 2007, p. 182)

“Mas a única causa significativa da sinestesia adquirida permanente é a cegueira. Paradoxalmente, a perda da visão, principalmente quando acontece cedo na vida, pode desencadear uma imagética visual acentuada e todos os tipos de ligações e sinestesias

inter-sensoriais. A rapidez com que a sinestesia pode acompanhar a cegueira mal permitiria a formação de novas ligações anatómicas no cérebro, sugerindo, em vez disso, um fenómeno de libertação, a remoção de uma inibição imposta normalmente por um sistema visual em pleno funcionamento.” (Sacks, Oliver, 2007, p. 183)

#### **1.4.2. RECONCILIAÇÃO: MÚSICA E A SÍNDROME DE TOURETTE**

A síndrome de Tourette é caracterizado por diversos tiques físicos e/ou vocais, neste capítulo o autor fala de como estes tiques são afetados pela musica, falando de vários casos de pessoas com esta doença

“A musica é uma parte muito grande da minha vida. Em relação aos tiques, pode ser ao mesmo tempo uma bênção e uma maldição. É capaz de me por num estado em que me esqueço por completo da síndrome de Tourette, ou expor-me a uma erupção de tiques que é difícil suportar ou controlar.” (S, John, 2007, p. 131)

“Podem ter extraordinárias interações criativas quando uma pessoa com a síndrome de Tourette atua como músico. Ray G. era alguém profundamente atraído pelo jazz, que tocava bateria numa banda durante os fins-de-semana. Era conhecido pelos seus solos súbitos e selvagens, que por vezes irrompiam de um tique que o levava a desferir um golpe conclusivo na bateria – mas o tique por vezes desencadeava uma cascata de ritmos, improvisações e construções percussivas.

O jazz e o rock, com o seu ritmo marcado e a liberdade de improvisar que consentem, podem parecer especialmente atraentes a pessoas com a síndrome de Tourette, e eu conheci, de facto, um certo número de brilhantes músicos touréticos que eram artistas de jazz (é verdade que conheci também outros músicos touréticos que se sentiam mais atraídos pela estrutura e pelo rigor da música clássica) O baterista de jazz David Aldridge aborda estes temas num livro intitulado *Rhythm Man*:

Comecei a tocar percussão nos tabliers dos automóveis seguindo os ritmos, deixando-me ir com eles, enquanto não me saía dos ouvidos (...) O ritmo e a síndrome de Tourette combinaram-se para mim desde o primeiro dia em que descobri que fazer bateria do tampo de uma mesa me permitia disfarçar os movimentos que me sacudiam as mãos, as pernas e o pescoço (...) Esta «explosão autorizada» levava-me a encontrar grandes

reservas de sons e sensações físicas, e fez-me compreender que tinha nisso, diante de mim, o meu destino. Seria um homem de ritmo.

Aldridge recorria com frequência à música, tanto para disfarçar os seus tiques como para canalizar a sua energia explosiva: «Aprendia a refrear a enorme energia da síndrome de Tourette e a controlá-la como uma mangueira de combate ao fogo de alta pressão.» O controlo da síndrome de Tourette e a auto-expressão por meio de criações musicais improvisadas e imprevisíveis pareciam estar intimamente interligadas: «A necessidade de tocar e o desejo de descarregar a tensão permanente da síndrome Tourette alimentavam-se reciprocamente, como o azeite e o lume» Para Aldridge, como talvez para muitos outros touréticos, a música entretecia-se inseparavelmente com o movimento e toda a espécie de sensações.

A atração, as alegrias e os poderes terapêuticos de percussão e das sensações de percussão (drum circles) – ocasiões em que grupos de bateristas se reúnem para tocar – são bem conhecidos pela população tourética. Recentemente, em Nova Iorque, estive num drum circle organizado por Matt Giordano, um baterista dotado que sofre de uma síndrome de Tourette grave. Quando não está concentrado ou envolvido num desempenho concreto, Matt encontra-se em movimento tourético constante – e a verdade é na sala onde estávamos nesse dia toda a gente parecia presa a tiques, cada um dos participantes segundo o seu próprio ritmo. Pude observar erupções de tiques, tiques por contágio, que se expandiam como vagas por entre cerca de trinta touréticos presentes. Mas quando começaram a tocar sob a direção de Matt, os tiques desapareceram ao fim de poucos segundos. De repente instalou-se a sincronia, todos os participantes se integraram na unidade descoberta no grupo, empenhando-se «aqui e agora, no ritmo», como dizia Matt: a música expressava criativamente a sua energia tourética, a sua exuberância motora, os seus jogos jocosos e a sua inventividade, e conferia-lhes expressão. A música revelava aqui um poder duplo: primeiro, reconfigurava a atividade cerebral, e trazia calma e concentração a pessoas que por vezes se viam distraídas ou preocupadas por tiques movimentos impulsivos constantes; depois promovia uma ligação musical e social de cada um com os outros – de tal maneira que aquilo começava por ser uma coleção de seres isolados avulsos, de indivíduos em muitos casos atormentados ou ensimesmados nas suas preocupações, se transformou de um momento para o outro num grupo coeso com um mesmo objetivo em vista: a constituição de uma verdadeira orquestra de percussão sob a direção de Matt.” (Sacks, Oliver, 2007, pp. 232-234)

### 1.4.3. MARCAR O TEMPO: RITMO E MOVIMENTO

Neste capítulo o autor fala de como a música/ritmo ajuda na recuperação de problemas de mobilidade de várias pessoas incluindo o próprio.

“Tivera um acidente grave de escalada numa montanha da Noruega, rasgando o tendão do quadríceps da perna esquerda e sofrendo também lesões no nervo. A perna estava inutilizada, e eu tinha de descobrir uma maneira de descer da montanha antes do anoitecer. Descobri rapidamente que a melhor estratégia era descer «remando», um pouco à maneira dos paraplégicos em cadeiras de rodas. De início achei a operação difícil e incômoda, mas depressa encontrei um ritmo, acompanhando-me com um canto de marcha ou remador (por vezes A Canção dos Barqueiros do Volga) fazendo corresponder a cada marcação do ritmo um impulso vigoroso. Se a princípio me arrastava com a força dos músculos, agora era a música que me fazia avançar. Sem esta sincronização entre música e movimento, entre auditivo e o motor, nunca teria conseguido descer aquela montanha. E de certo modo, com a música e o ritmo internos, atenuei em grande medida a impressão de estar a travar um combate ameaçador e ansioso.” (Sacks, Oliver, 2007, p. 237)

O autor continua a explicar o sucedido:

“Para além dos movimentos repetitivos da marcha e da dança, a música pode permitir também organizar, seguir sequências intrincadas, ou manter presentes na mente grandes volumes de informação – falamos então do poder narrativo ou mnemónico da música. Vemo-lo claramente no caso do meu paciente Dr.P., que perdera a capacidade de reconhecer ou identificar até mesmo os objetos mais correntes, embora os visse perfeitamente. (poderia sofrer de uma forma precoce e fundamentalmente visual de Alzheimer.) Era incapaz de reconhecer uma luva ou uma flor que lhe mostrassem, e uma vez confundiu a sua mulher com um chapéu. Estava numa condição de invalidez quase total – mas descobriu que era capaz de desempenhar as tarefas necessárias do dia a dia contando que estas fossem organizadas sob a forma de canção. A sua mulher explicou-me:

Tiro para fora a roupa dele, ponho as peças no lugar habitual, e ele veste-se sem dificuldade, cantando para consigo. Faz tudo sempre a cantar para consigo. Mas se for interrompido e perder o fio, interrompe tudo completamente deixa de reconhecer as peças



de roupa, e até o próprio corpo. Canta o tempo todo – canta para comer, canta para se vestir, canta para tomar banho, canta para tudo. Não consegue fazer seja o que for, a não ser que transforme isso numa canção.

Os pacientes com lesões do lobo frontal podem também perder a capacidade de levar a cabo uma cadeia complexa de ações – a capacidade de se vestirem, por exemplo. Em tais casos a música pode revelar-se muito útil a título de recurso mnemónico ou narrativo – veiculado numa série de instruções ou de sugestões sob a forma de uma lengalenga ou canção, do tipo de canção infantil «This Old Man». Passa-se quase o mesmo com certos sujeitos autistas incapazes de levarem a cabo sequências extremamente simples que talvez não correspondam a mais do que executar quatro ou cinco movimentos ou operações. Os sujeitos tornam-se, entretanto, capazes de realizar sem dificuldade as mesmas tarefas se estas passarem a ser musicalmente integradas. A música tem o poder de veicular e transmitir sequências, fazendo-o quando outras formas de organização (incluindo as formas verbais) mostram falha.” (Sacks, Oliver, 2007, p. 240)

O autor diz que todas as culturas têm canções e lengalengas destinadas a ajudar as crianças a aprenderem as letras, os algarismos e outras séries. E que também em adultos a capacidade de memorizar séries ou mantermos mentalmente presentes é limitada, e daí fazermos expedientes ou modelos mnemónicos, sendo os mais poderosos, a rima, a métrica e o canto. A interligação de palavras, competências ou sequências motoras na melodia e na métrica é característica humana, e a capacidade de memorizar grandes quantidades de informação, esta é decerto uma das razões que levou ao desenvolvimento das qualidades musicais da nossa espécie.

“A relação entre os sistemas motor e auditivo foi investigada pela observação de pessoas a quem se pedia que tamborilassem marcando o tempo de um ritmo, ou, quando não era possível fornecer instruções em termos verbais (como no caso das crianças pequenas ou animais), examinando a ocorrência de uma forma de sincronização espontânea dos movimentos com o tempo de um ritmo musical exterior. Aniruddh Patel, do Neurociences Institute, assinalava recentemente que «em todas as culturas existe uma ou outra forma de música com um ritmo regular, uma pulsação periódica que permite a coordenação temporal entre os executantes, e suscita uma resposta motora sincronizada por parte dos que escutam». Esta ligação entre os sistemas auditivo e motor parece ser universal entre humanos, e revela-se espontaneamente, num momento precoce da existência.

Por vezes, utiliza-se o termo mecânico de entrainment para significar a tendência humana de marcar o tempo, a dar respostas motoras ao ritmo. Mas a investigação mostrou que as chamadas reações ao ritmo precedem de facto a pulsação externa. Antecipamos a marcação do ritmo, adquirimos os padrões rítmicos assim que ouvimos, estabelecemos moldes ou modelos rítmicos internos. Estes padrões internos são surpreendentemente precisos e estáveis; como Daniel Levitin e Perry Cook mostraram, os seres humanos têm uma memória extremamente afinada dos tempos e do ritmo.” (Sacks, Oliver, 2007, pp. 242-243)

“O facto de o «ritmo» - neste especial sentido de combinação entre movimento e som – aparecer espontaneamente nas crianças humanas, mas em nenhum outro primata, obriga-nos a refletir sobre as suas origens filogenéticas. Tem sido sugerido com frequência que a música não se desenvolveu segundo uma linha de evolução própria, mas emergiu como um produto derivado de outras capacidades cuja importância adaptativa é mais evidente – como acontece com a linguagem verbal. Será que a música, de facto, precedeu a fala (como pensava Darwin); será que a fala precedeu a música (como acreditava o seu contemporâneo Herbert Spencer); ou ter-se-ão desenvolvido simultaneamente (como adianta Mithen)? «como resolver esta querela?», pergunta Patel no seu artigo de 2006. «uma abordagem possível consiste em determináramos se há aspetos fundamentais da cognição musical que (...) não podem ser explicados como produtos derivados ou utilizações secundárias de aptidões mais claramente adaptativas.» O ritmo musical, com a sua pulsação regular é, segundo o autor, muito diferente da acentuação irregular das sílabas da linguagem falada. A perceção e sincronização das pulsações, segundo Patel entende, «é um aspeto do ritmo que parece ser exclusivo da musica (...) e não pode ser explicado como um produto derivado do ritmo linguístico» Parece provável, concluir ele então, que o ritmo musical tenha conhecido uma evolução independente da linguagem verbal.” (Sacks, Oliver, 2007, p. 245)

“O ritmo é uma competência mimético-integrativa, que se liga tanto à mimese vocal como à visual e motora (...) A aptidão rítmica é supramodal: ou seja, uma vez estabelecido um ritmo, pode ser executado por meio de qualquer modalidade motora – através das mãos, dos pés da boca ou do corpo no seu todo. Parece tratar-se de uma capacidade que se auto-reforça, do mesmo modo que há um auto-reforço da exploração preceptiva e do funcionamento motor. O ritmo é, neste sentido, a competência mimética primordial (...) Os jogos rítmicos encontram-se amplamente difundidos entre as crianças humanas, e há poucas culturas humanas, se é que existe alguma, que não tenham empregado o ritmo como um recurso expressivo.” (Sacks, Oliver, 2007, p. 249)

#### 1.4.4. REFLEXÕES

“Para além dos movimentos repetitivos da marcha e da dança, a música pode permitir também organizar, seguir sequências intrincadas, ou manter presentes na mente grandes volumes de informação – falamos então do poder narrativo ou mnemónico da música.” (Sacks, Oliver, 2007, p. 240)

“Os pacientes com lesões do lobo frontal podem também perder a capacidade de levar a cabo uma cadeia complexa de ações – a capacidade de se vestirem, por exemplo. Em tais casos a musica pode revelar-se muito útil a título de recurso mnemónico ou narrativo – veiculado numa série de instruções ou de sugestões sob a forma de uma lengalenga ou canção, do tipo de canção infantil” (Sacks, Oliver, 2007, p. 240)

“A música tem o poder de veicular e transmitir sequências, fazendo-o quando outras formas de organização (incluindo as formas verbais) mostram falha.” (Sacks, Oliver, 2007, p. 240)

“em todas as culturas existe uma ou outra forma de música com um ritmo regular, uma pulsação periódica que permite a coordenação temporal entre os executantes, e suscita uma resposta motora sincronizada por parte dos que escutam». Esta ligação estre os sistemas auditivo e motor parece ser universal entre humanos, e revela-se espontaneamente, num momento precoce da existência.” (Sacks, Oliver, 2007, p. 242)

“Por vezes, utiliza-se o termo mecânico de entrainment para significar a tendência humana de marcar o tempo, a dar respostas motoras ao ritmo. Mas a investigação mostrou que as chamadas reações ao ritmo precedem de facto a pulsação externa. Antecipamos a marcação do ritmo, adquirimos os padrões rítmicos assim que ouvimos, estabelecemos moldes ou modelos rítmicos internos. Estes padrões internos são surpreendentemente precisos e estáveis; como Daniel Levitin e Perry Cook mostraram, os seres humanos têm uma memória extremamente afinada dos tempos e do ritmo” (Sacks, Oliver, 2007, p. 243)

“O ritmo é uma competência mimético-integrativa, que se liga tanto à mimese vocal como à visual e motora (...) A aptidão rítmica é supramodal: ou seja, uma vez estabelecido um ritmo, pode ser executado por meio de qualquer modalidade motora – através das mãos, dos pés da boca ou do corpo no seu todo.” (Sacks, Oliver, 2007, p. 249)

## **1.5. PLURAL DE CIDADE: NOVOS LÉXICOS URBANOS – CARLOS FORTUNA**

“Plural de cidade são as cidades que existem dentro da cidade. Não é um conjunto diverso de cidades, nem uma questão de geografia. Plural de cidade são os territórios dispares que fazem a cidade, as políticas sócio-urbanas e a sua ausência, o atropelo aos direitos e as paisagens de privilégio, as formas de segregação e a ostentação, a cultura, a saúde, o emprego, o dinheiro, o futuro e, ao mesmo tempo, a falta de todos eles. Plural de cidade é a conjugação destas cidades numa só. E em todas elas. Nas ricas e nas pobres, nas do Norte e nas do Sul, nas que faltam e se fazem escutar e nas outras, nas históricas e nas criativas, nas de hoje e nas democráticas. Plural de Cidade são ainda os sempre renovados léxicos com que as vidas urbanas produzem a sua presença, se deixam perceber e tornam ao são tornadas invisíveis. Plural de cidade é ainda um desafio intelectual enorme que, neste livro, reúne textos de estudiosos portugueses e brasileiros, que integram a rede Brasil-Portugal de Estudos Urbanos, grupo de pesquisa dedicado ao estudo comparativo entre cidades brasileiras e portuguesas.” (Autor desconhecido, 2009, Contracapa)

### **1.5.1. SONORIDADES E CIDADE**

“Como se define “musica urbana”? que elementos a caracterizam e a compõe? O que nos pode ela dizer ou ajudar a desvelar sobre as cidades e as sociabilidades que nelas se desenvolvem? Estas são algumas perguntas que emergem do desafio de relacionar sonoridades e cidade ou, dito de outro modo, de refletir acerca das possibilidades de “audição da vida social” (Fortuna, 2001; Hijiki, 2005) como forma de compreensão das dinâmicas urbanas e de vários aspetos das relações sociais nas cidades.

Ao registar diversos ruídos dos meios de comunicação, das vozes humanas (diga-se de passagem, de indivíduos pouco ouvidos e muito audíveis no quotidiano), dos veículos, como parte do que nomeiam como “música urbana” a canção e, epígrafe – interpretada, nos anos 1980, pela banda de rock brasileira Legião Urbana – aponta para a atenção de diversos eventos sonoros enquanto forma de expressão da cidade como um todo ou do conjunto das relações e contradições que nela têm lugar.

A tematização dos ruídos urbanos ou mesmo a sua utilização na composição e performance musicais (que teve em John Cage um pioneiro nos anos 20 do século XX) sinaliza uma mudança na percepção dos sons como consequência, por lado, do aumento do volume e diversidade dos ruídos urbanos e, por outro, pelo carácter repetitivo da música veiculada pelos meios de comunicação de massas. Neste sentido, no terreno das sonoridades, vê-se esboçada uma das temáticas discutidas na sociologia urbana: a do contraste entre as pequenas cidades – que, como o campo, possuem um número limitado e mais facilmente identificável de fontes sonoras, destacando-se a centralidade, nas cidades Ocidentais, do sino da igreja como marcador dos eventos repetitivos ou excepcionais, como analisou Alain Corbin (2003) – e as cidades de grande ou médio porte, marcadas por excessos, contrastes, transbordamentos e, por vezes, a co-presença dessas mesmas sonoridades “tradicionais” (Mendonça, Luciana, 2009, pp.139-140)

## A ESCUTA E O ESTUDO DAS CIDADES

“Na pesquisa e na reflexão teórica das ciências sociais, ainda se encontra uma forte hierarquização dos sentidos, com nítida predominância da visão. Em antropologia, proliferam metáforas visuais quando se reflete sobre o trabalho de campo ou sobre a escrita etnográfica. O nosso léxico tem sido prioritariamente o da visualidade: buscamos um olhar (“de perto e de dentro”, como dia Magnani, 2002 e capítulo 7 neste volume), que nos permita observar e reconstruir, a partir de várias perspectivas, o ponto de vista dos agentes sociais, a sua visão do mundo.

Fora dos quadros minoritários de uma antropologia sonora, quando se tematiza o “ouvido etnográfico” (Clifford, 1982: 12), as questões levantadas dizem respeito, na maioria das vezes, à atenção às diferentes vozes dos atores sociais e à sua presença na etnografia, dentro de um paradigma interpretativo. A essas vozes – melhor definidas como narrativas proferidas a partir de pontos de vista particulares e “lidas” por quem as interpreta – também podem ser aplicadas metáforas sonoras, como a de polifonia, utilizada por Canevacci (1993) ao analisar o contexto urbano. Assim utilizada, a polifonia nada tem a ver com a audição de melodias ou temas simultâneos.

Ainda no campo da antropologia ou da etnomusicologia, embora se possa falar de um crescente interesse pela pesquisa dos sons em meio urbano, a música e as sonoridades foram muito mais amplamente utilizadas como meio de investigação dos sistemas de significados e das relações sociais em sociedades não-ocidentais. Verifica-se ainda uma lacuna quanto à sua aplicação aos estudos das dinâmicas culturais das cidades (Schramm, 1992; Cruces, 2004).

No campo da sociologia, a música tem sido pouco analisada no conjunto das sonoridades postas em movimento nas cidades e tem sido tomada como objeto muito

mais frequentemente, na sua forma estética (estilos, gêneros) e de mercadoria na sociedade contemporânea, incluindo aqui os aspetos relacionados com a indústria cultural, a ideologia, a receção e a constituição das identidades e estilos de vida, sobretudo juvenis, dentro de diversas linhagens teóricas algumas delas referidas acima.

As contribuições mais interessantes de uma exploração mais integral das sonoridades como reveladoras de elementos fundamentais da vivência urbana partem de aproximações em relação à sociologia da vida quotidiana e buscam uma abordagem dos usos e sentidos específicos das formas sonoras como elementos ressignificadores ou construtores das relações sociais e das identidades, como bem exemplificam os trabalhos de Bull (2000), DeNora (2000) e Firth (1996).

Entretanto durante muito tempo, sonoridades ou audibilidades foram deixadas de lado ou foram fracamente elaboradas do ponto de vista teórico. Nos quadros da cultura escrita, que é também predominantemente visual, a exploração acerca das possibilidades de mobilizar outros sentidos na investigação social foi claramente marginalizada. Como afirma Carlos Fortuna,

*“o reconhecimento da importância do olhar e da cultura visual na conformação e nos modos de representação da sociedade, ao mesmo tempo que contraria o objetivismo epistemológico dominante nas Ciências Sociais, corrobora esta estratégia de marginalização da sonoridade enquanto ingrediente cultural de pertinência social”* (Fortuna, 2007: 31).” (Mendonça, Luciana, 2009 pp.141-142)

“A dimensão auditiva mais ainda do que outras dimensões sensíveis, foi considerada em descrições da vida urbana. Mas, ainda assim, ressalta a predominância do sentido da visão como forma de exploração das sociabilidades urbanas. Mesmo as releituras desses autores frequentemente deram mais ênfase aos aspetos visuais das suas análises (Bull, 2000).

Aos poucos, o léxico das ciências sociais vai passando a incorporar a polifonia e a polirritmia, os ruídos e os silêncios da vida social, mas agora esses termos começam a referir-se a uma esfera de integração da audição num quadro de complementaridade entre sentidos na investigação sócio-antropológica. A reflexão teórica sobre a escuta do quotidiano urbano vem também se alimentando das percepções quanto ao crescente envolvimento dos sons nos processos de (re)elaboração de identidades e de demarcação ou de quebra de barreiras entre espaços públicos e privados, étnicos e não-étnicos (Connel e Gibson, 2003)

Como se vem apontando, as sonoridades e ritmos, de uma maneira geral, não só vêm se transformando desde o estabelecimento da sociedade urbano-industrial, como são marcadores das diferenças sócio-espaciais e culturais que se estabelecem dentro e nas fronteiras das cidades, apontando também para os entrecruzamentos entre o local e o global. Certos sons – como o dos aparelhos eletrónicos (celular, walkman), do ruído urbano de automóveis e sirenes, do movimento dos aeroportos, das máquinas de cartão

de crédito – globalizaram-se (Fortuna, 2007) tanto quanto certos géneros musicais, como o rock, o pop e o rap. Outros sons, como os pregões de rua e as canções dos músicos ambulantes (Tinhorão, 2005), ou mesmo os ritmos da fala, a disposição (quantidade e qualidade) dos ruídos urbanos e as sonoridades musicais típicas de determinadas regiões podem ser analisados como marcas sociais do local e como indicadores da co-presença de múltiplas temporalidades e identidades.” (Mendonça, Luciana, 2009 pp.142-143)

## PAISAGENS SONORAS

“Apesar da distinção que se fez acima entre os elementos sonoros que sinalizam as relações sociais mais globalizadas ou mais localizadas, quando auscultamos uma determinada cidade, ouvimo-la, num primeiro momento, como um conjunto indiferenciado, como cacofonia, produto de imbricação de vários eventos sonoros, produzidos por uma diversidade de fontes, que vão e vêm de acordo com os ritmos sociais e naturais (o trabalho e o descaso, o dia e a noite, etc.). É esse conjunto aparentemente caótico que a noção de paisagem sonora pode ajudar a descrever e analisar.

R.Murray Schafer, músico e teórico canadense, começou a desenvolver a partir de finais dos anos 1960 um enorme projeto de registo sonoro dentro de uma perspetiva ecológica (o *World Soundscape Project*) e elaborou uma definição de paisagem sonora nos anos 1970, criando uma noção operacional para a pesquisa empírica. Em sua conceção, a noção refere-se a um “campo de Interações” e de estudo, que pode ser delimitado pelo pesquisador. Uma peça musical, um programa de rádio, um recinto fechado ou mesmo um ambiente acústico tão extenso como as metrópoles podem ser abordados por meio da noção de paisagem sonora (Schafer,2001).

Contudo na perspetiva de estudo das sonoridades da/na cidade, cabe alguma ressalva à forma como Schafer qualifica as paisagens sonoras urbanos. Em sua análise, Schafer diferencia as paisagens urbanas das rurais, sobretudo medindo o nível de ruído, o que o leva a qualificar as primeiras como Low-fi (de baixa fidelidade) e as segundas como Hi-fi (de alta fidelidade). A diversidade e a intensidade dos ruídos urbanos são tratadas como “poluição sonora”; caberia, então, na perspetiva ecológica que o autor professa, “limpar” o ambiente e preservar ou “resgatar” certos sons, eliminando outros. As cidades e os meios tecnológicos de reprodução sonora criam “paredes sonoras”, que isolariam os indivíduos do seu próprio ambiente. Bull (2000) dá um exemplo interessante acerca de como os ruídos naturais podem ser vistos como “poluição” em determinadas circunstâncias: o barulho das ondas do mar a perturbar uma conversa ao telemóvel a partir de um convés de navio. Mas, a critica mais pertinente à formulação de Schafer diz respeito à própria noção de cidade que estaria por trás da sua conceção, descolada do conjunto das praticas culturais que constituem a paisagem sonora urbana (Arkett,2004).



A perspectiva de Schafer levaria, portanto, a ignorar uma questão importante para o tipo de análise aqui proposto: a da possibilidade da escuta das sonoridades existentes no contexto urbano nos ajudar a compreender as relações entre os diferentes grupos étnicos, nacionais, geracionais e classes sociais que habitam e transitam na cidade. Assim, ao retomarmos a noção de paisagem sonora, devemos reter essas críticas e desvencilhá-la da hierarquização a priori entre paisagens urbanas e rurais, baseadas nas características físico-acústicas dos sons, em favor de uma análise contextual, que valorize os seus significados no conjunto das relações sonoras em sociedade.” (Mendonça, Luciana, 2009 pp.143-144)

“Outro aspecto interessante é que, nos caos em que as cidades têm elementos musicais expressivos da identidade urbana ou géneros caracterizadores, a noção de paisagem sonora permite articular o tratamento desses patrimónios imateriais como marcas ou imagens da cidade, como já demonstrou Fortuna (2007) para o caso de Coimbra, com a sua forma de canção específica, ou esta autora, em momento anterior, para o caso de Recife (Mendonça, 2004), com a sua marca de diversidade cultural e sonora, que recombina as tradições locais (do ferro, do maracatu, da embolada, entre outros géneros) com géneros mundializados. Outras cidades brasileiras ou portuguesas poderiam ser citadas como possuidoras de uma imagem sonora de marca forte. Para citar apenas dois exemplos, um de cada país, Salvador está marcada pelo samba reggae ou pela dita axé music, e Lisboa pelo fado.

Em síntese a noção de paisagem sonora permite aprender e organizar os múltiplos fluxos culturais que atravessam as cidades e perceber continuidades e descontinuidades em relação às diversas vivências urbanas. Ao evocar tempo e espaço, pode incorporar a diversidade de temporalidades e localidades dos conteúdos que se encontram dispostos num contexto urbano específico, a ocorrência simultânea e sucessiva de diversos eventos sonoros, permitindo explorar a dimensão sensível, consciente e inconsciente, das relações estabelecidas na cidade.” (Mendonça, Luciana, 2009 p.145)

## NAS TRILHAS SONORAS

“A importância da presença para a ritmanálise permite equilibrar o uso dos sentidos, dando relevância à audição (para além das vozes dos sujeitos sociais, tão presentes na antropologia dita pós-moderna) e combiná-la com o olhar, coordenando o tempo e o espaço, a sincronia e a dicronia, na percepção da concomitância ou da alternância dos ritmos cíclicos e lineares. E é nos ritmos que Lefebvre vai situar as possibilidades de explorar as fraturas do quotidiano e de encontrar a genuína “música urbana”:

Ritmos. Eles revelam e eles escondem. Muito mais diversos que na música, ou no dito código civil das sucessões, textos relativamente simples em relação á cidade. Ritmos: música da Cidade, uma cena que se escuta a si própria, imagem no presente de uma soma descontínua. Ritmos percebidos a partir da invisível janela, percebidos á beira do muro da sacada... Mas atrás de outras janelas, há também ritmos que lhes escapam” (Mendonça, Luciana, 2009 p.146)

“Um ponto de partida para a observação da "música urbana" a que se refere Lefebvre, além dos muitos que o autor sugere ao longo do livro, poderia ser a atenção às diferenças na ocupação dos espaços públicos associados às distinções de classe social. A ocupação "popular", em especial no Brasil, é extremamente ruidosa, marcada pelos pregões dos vendedores ambulantes ou camelos, pelos alto-falantes que literalmente gritam anúncios e sucessos das rádios, pelas vozes que se levantam sem preocupação, contrastando com uma ocupação mais "bem-comportada" dos espaços públicos por parte de classes médias e altas.' O segundo e último ponto a levantar a partir da discussão de Lefebvre sobre a ritmanálise diz respeito ao seu questionamento acerca do estudo dos ritmos musicais. Ele pergunta se os ritmos não estariam ainda pouco explorados nos estudos do tempo musical. Lefebvre lembra que uma das características da música dita "moderna" tem como uma das suas principais referências a presença intensa de ritmos "exóticos". Autores situados em outras perspectivas disciplinares (Wisnik, 1989; Attali, 1985) falam sobre o domínio do pulso, ou seja, do ritmo na música contemporânea. Lefebvre (1992: 89) afirma um ponto que considera central: "é através e pelo ritmo que a música se mundializa", considerando que o ritmo tem uma importância superior à da melodia ou da harmonia. Assim, dentro do programa de pesquisa que a ritmanálise propõe, encontramos também uma pista para explicar a presença cada vez mais constante da música brasileira (refiro-me sobretudo às formas percussivas —o samba, a música afro-baiana ou a música de capoeira) em Portugal e em outros contextos internacionais.” (Mendonça, Luciana, 2009 p.147)

## CONCLUSÃO

“Finalizo esse percurso de exploração das sonoridades e da audição, como meio de conhecimento da vida urbana, sintetizando três pontos fundamentais que espero ter fundamentado ao longo do texto. O primeiro deles diz respeito às aberturas e possibilidades fornecidas pelo engajamento mais consistente e reflexivo da audição na exploração do quotidiano urbano. Ao estabelecerem uma relação com o espaço completamente diferente das barreiras visuais, as barreiras ou permeabilidades sonoras permitem explorar outros tipos de relações entre lugares ou entre identidades coletivas. Por esse motivo, as sonoridades podem constituir-se num meio complementar e que traz

outros aportes para a exploração da cidade como “rede das redes” (Hannerz, 1980) e como ambiente de vivências das desigualdades sociais e diferenças culturais.

O segundo ponto relaciona-se com a noção de paisagem sonora e a forma como ela contribui para organizar a observação dos ambientes sonoros urbanos, ajudando a articular também as dimensões musical e não-musical (e os entrelaçamentos entre elas) da audição da cidade. Mencionaram-se acima alguns exemplos de cidades que possuem uma imagem musical própria. E o que dizer das cidades que, do ponto de vista das vozes ou da combinação de sons, apresentam características bastante singulares, mas que não possuem uma imagem marcante? Que fatores sociais e históricos contribuem para a singularização ou não de determinadas urbes a partir da sua auscultação? Essas são perguntas que ficam no ar, á espera de investigações futuras.

O terceiro ponto diz respeito ao programa da ritmanálise estabelecido por Lefebvre. Ainda pouco explorado, ele permite refletir sobre a presença – corporal, integral, mobilizando todos os sentidos – do pesquisador em campo. E além disso, permite incorporar, de forma mais clara do que nos quadros do que se vem propondo para a antropologia sonora, uma reflexão sobre o poder, a dominação, a reprodução ou as possibilidades da emancipação no cotidiano urbano. Resta, então, convite para explorarmos novos terrenos com os ouvidos atentos.” (Mendonça, Luciana, 2009 p.148)

### **1.5.2. CONSUMO CULTURAL NA CIDADE**

“A compreensão plena do encontro dos públicos com os bens e serviços culturais apresenta-se às ciências sociais como um repto teórico e metodológico. Para começar, a própria definição do conceito utilizado para denominar este encontro, consumo cultural, é problemática. De uma perspectiva antropológica, todo o consumo é cultural, ou seja, um processo produtor de sentido e de simbolizações, independentemente de que, ao mesmo tempo, desempenhe funções práticas. Por que separar o que acontece em conexão com certos bens ou atividades e denominá-lo como consumo cultural? Há uma ampla discussão a este respeito. Perante a possibilidade de um universo ilimitado de objetos de estudo, Néstor García Canclini elaborou uma redefinição que abriu novos horizontes à investigação na América Latina. Propôs que se delimitasse a noção ao "conjunto de processos de apropriação e usos de produtos em que o valor simbólico prevalece sobre os valores de uso e de troca ou, pelo menos, onde estes últimos se configuram

subordinados à dimensão simbólica" (Canclini, 1993: 34-5). O autor justificou teórica e metodologicamente o seu argumento na autonomia parcial dos campos artístico e científico na modernidade e no carácter particular dos bens culturais. Foram diversas as críticas a esta restrição da noção de consumo cultural. Para Guillermo Sunkel, por exemplo,

*"... a absoluta separação de campos que pressupõe... encontra-se atualmente num processo de desvanecimento". As profundas mudanças no contexto sociocultural que tiveram lugar na última década produziram "um entrelaçamento cada vez mais denso entre economia e cultura, manifestando-se no sentido de uma relação de constante intercâmbio, de influência mútua entre os dois "campos". Poderíamos dizer que o consumo é precisamente o lugar onde se geram estes processos de intercâmbio" com o qual se entendesse necessário "voltar à noção de consumo como uma prática cultural que se manifesta na apropriação e usos de todo o tipo de mercadorias e não só nos chamados 'bens culturais' (Sunkel, 2002: 293)." (Mantecón, Ana, 2009 p.299)*

### **1.5.3. INTERMEDIÁRIOS CULTURAIS E CIDADE**

"A importância crescente que a cultura vem assumindo nas políticas urbanas e na reconfiguração material e simbólica das cidades tem vindo a suscitar uma atenção renovada ao papel e à Ação dos intermediários culturais. Figuras tantas vezes mal-amadas nos mundos da cultura, eles desempenham uma função fundamental para o funcionamento dos circuitos culturais, assegurando a mediação entre a criação e a produção, de um lado, e a receção e o consumo da cultura, do outro. No exercício dessa função, adquirem um protagonismo muito especial, contando-se entre os principais responsáveis pela modelação dos ambientes culturais urbanos e a formação das condições para que as diversas formas de expressão cultural se apresentem no espaço público das cidades." (Ferreira, Claudino, 2009 pp.319)

#### 1.5.4. REFLEXÕES

“As contribuições mais interessantes de uma exploração mais integral das sonoridades como reveladoras de elementos fundamentais da vivência urbana partem de aproximações em relação à sociologia da vida quotidiana e buscam uma abordagem dos usos e sentidos específicos das formas sonoras como elementos ressignificadores ou construtores das relações sociais e das identidades.” (Mendonça, Luciana, 2009 pp.141-142)

“Aos poucos, o léxico das ciências sociais vai passando a incorporar a polifonia e a polirritmia, os ruídos e os silêncios da vida social, mas agora esses termos começam a referir-se a uma esfera de integração da audição num quadro de complementaridade entre sentidos na investigação sócio-antropológica” (Mendonça, Luciana, 2009 pp.142-143)

Outros sons, como os pregões de rua e as canções dos músicos ambulantes (Tinhorão, 2005), ou mesmo os ritmos da fala, a disposição (quantidade e qualidade) dos ruídos urbanos e as sonoridades musicais típicas de determinadas regiões podem ser analisados como marcas sociais do local e como indicadores da co-presença de múltiplas temporalidades e identidades. (Mendonça, Luciana, 2009 p.143)

“Mas, a crítica mais pertinente à formulação de Schafer diz respeito à própria noção de cidade que estaria por trás da sua concepção, descolada do conjunto das práticas culturais que constituem a paisagem sonora urbana (Arkett,2004).” (Mendonça, Luciana, 2009 pp.143-144)

“Outro especto interessante é que, nos caos em que as cidades têm elementos musicais expressivos da identidade urbana ou géneros caracterizadores, a noção de paisagem sonora permite articular o tratamento desses patrimónios imateriais como marcas ou imagens da cidade” (Mendonça, Luciana, 2009 p.145)

## SÍNTESE DO CONHECIMENTO CULTURAL

“Que imagem da sociedade se formaria se, em vez de entender o trato humano como uma troca de mercadorias, o pensássemos como um intercâmbio de atenções?” (Innerarity, Daniel, 2004 pp.131-132)

“O poder de configuração social da vaidade ampliou-se notavelmente numa sociedade que, mais que regular conflitos de poder ou de propriedade, se assemelha a um enorme combate pela atenção” (Innerarity, Daniel, 2004 p.132)

“Numa sociedade articulada em redor dos meios de comunicação, a distinção fundamental é entre a atenção e a ignorância; tudo se decide na capacidade de perceber e ser percebido. Não há nada pior que passar despercebido, ser invisível. A própria existência parece incerta enquanto não é confirmada pelo olhar de outros.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.134)

“Mas a capacidade de prestar atenção é limitada, de modo que nos vemos obrigados a administrar a nossa atenção. Ninguém se pode dar ao luxo de acompanhar atentamente tudo o que lhe interessa. Como todos podem comunicar com todos, produz-se uma sobrecarga da atenção. Num mundo como este, o imperativo é «menos informação». Mas quanta, e como?” (Innerarity, Daniel, 2004 pp.135-136)

“O imperativo do êxito consiste simplesmente em conseguir um máximo de atenção. Este imperativo terá de ser aplicado a qualquer atividade e a qualquer produto; «desenho» e marketing são os conceitos-chave deste esforço estratégico, quer ele diga respeito a um programa político ou a um artigo de consumo.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.136)

“Todas as sociedades estabelecem uma regulação das relações de visibilidade. Nas sociedades tradicionais, há entre os privilégios do poder um privilégio de atenção ativa: ver todos sem poder ser visto ou sem ter de ser visto.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.144)

“Temos de deixar de ver a leveza como uma experiência «indigna» ou epifenoménica: à escala antropológica, é desde logo e sobretudo uma necessidade psicológica específica na natureza humana, uma necessidade fundamental que leva a procurar experiências de descontração, de brincadeira, de descompressão, como maneiras de sentir um certo estado de bem-estar.” (Lipovetsky, Gilles, 2014, p. 31)

“Desde o princípio dos tempos que jogos, festas, divertimentos, espetáculos, comédias e pândegas pontuaram o desenvolvimento das sociedades, de momentos de prazer, de riso, de alegria, como forma de escapar à gravidade do social, de fugir dos constrangimentos da seriedade e dos diferentes medos que oprimem os homens. Leveza lúdica (jogos, brincadeiras, piadas, farsas, anedotas, gracejos riso, humor); leveza estética (comédia, dança, música, e outras artes); leveza-ebriedade (drogas, álcool)” (Lipovetsky, Gilles, 2014, pp. 31-32)

“Esta crítica ao hiperconsumismo tem qualquer coisa de inegavelmente justo. Nos nossos países, compramos cada vez mais bens, beneficiamos de cada vez mais lazeres: contudo não somos mais felizes. A escalada consumista não pode ser vista como um ideal autêntico de vida. Como perceberam as sabedorias antigas, a vida boa exclui o excesso, o exagero, a escala do inútil: encontra-se na simplicidade, na sobriedade, no aligeiramento do espírito. A via justa e boa é a que valoriza o «menos», o melhor, a qualidade de vida.” (Lipovetsky, Gilles, 2014, pp. 66-67)

“Higgins (1987), na sua teoria sobre as discrepâncias identitárias, trabalha o conceito de identidade pessoal em torno de três dimensões diferenciadas do self: o self atual, ou seja, a representação que o indivíduo tem sobre si próprio num dado momento; o self ideal, que corresponde à representação sobre as suas aspirações pessoais, o que gostaria de vir a tornar-se; finalmente, o self prescrito, o qual equivale ao conjunto de expectativas que o indivíduo pressupõe que existam sobre ele próprio a partir dos contextos sociais em que se insere.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 122)

“A efemeridade e rotatividade que caracteriza a composição de um estilo pessoal por recurso ao vestuário tende para uma constante renovação da imagem à medida que determinadas tendências estéticas se vão difundindo numa espécie de movimento de perpétua «reciclagem» da autenticidade. São condições sociais e económicas que acabam por socializar e preparar os mais jovens para a constante renovação dos seus visuais, formando habitas moldáveis e recetivos à mudança no que toca à sua dimensão encarnada, dotados de uma certa plasticidade.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 124)

“A noção de «máscara», «capa» ou «segunda pele» evocada por alguns dos entrevistados devolve-nos justamente a dimensão dinâmica, construída, reflexiva e dramática envolvida nos projetos de marcação corporal e na relação dos seus portadores com uma determinada conceção de si e do mundo social. Paradoxalmente, o corpo marcado funciona, para estes jovens, não como uma «máscara» que dissimula, mas que dá a conhecer a complexidade de alteridades que um mesmo corpo pode excorporar: «aquele que se mascara torna-se outro: não apenas no sentido em que seria um outro, mas também em que mostra a alteridade que o percorre» (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 130)

“Para além dos movimentos repetitivos da marcha e da dança, a música pode permitir também organizar, seguir sequências intrincadas, ou manter presentes na mente grandes volumes de informação – falamos então do poder narrativo ou mnemónico da música.” (Sacks, Oliver, 2007, p. 240)

“Os pacientes com lesões do lobo frontal podem também perder a capacidade de levar a cabo uma cadeia complexa de ações – a capacidade de se vestirem, por exemplo. Em tais casos a música pode revelar-se muito útil a título de recurso mnemónico ou narrativo – veiculado numa série de instruções ou de sugestões sob a forma de uma lengalenga ou canção, do tipo de canção infantil” (Sacks, Oliver, 2007, p. 240)

“A música tem o poder de veicular e transmitir sequências, fazendo-o quando outras formas de organização (incluindo as formas verbais) mostram falha.” (Sacks, Oliver, 2007, p. 240)

“em todas as culturas existe uma ou outra forma de música com um ritmo regular, uma pulsação periódica que permite a coordenação temporal entre os executantes, e suscita uma resposta motora sincronizada por parte dos que escutam». Esta ligação entre os sistemas auditivo e motor parece ser universal entre humanos, e revela-se espontaneamente, num momento precoce da existência.” (Sacks, Oliver, 2007, p. 242)

“Por vezes, utiliza-se o termo mecânico de entrainment para significar a tendência humana de marcar o tempo, a dar respostas motoras ao ritmo. Mas a investigação mostrou que as chamadas reações ao ritmo precedem de facto a pulsação externa. Antecipamos a marcação do ritmo, adquirimos os padrões rítmicos assim que ouvimos, estabelecemos moldes ou modelos rítmicos internos. Estes padrões internos são surpreendentemente precisos e estáveis; como Daniel Levitin e Perry Cook mostraram, os



seres humanos têm uma memória extremamente afinada dos tempos e do ritmo” (Sacks, Oliver, 2007, p. 243)

“O ritmo é uma competência mimético-integrativa, que se liga tanto à mimese vocal como à visual e motora (...) A aptidão rítmica é supramodal: ou seja, uma vez estabelecido um ritmo, pode ser executado por meio de qualquer modalidade motora – através das mãos, dos pés da boca ou do corpo no seu todo.” (Sacks, Oliver, 2007, p. 249)

“As contribuições mais interessantes de uma exploração mais integral das sonoridades como reveladoras de elementos fundamentais da vivência urbana partem de aproximações em relação à sociologia da vida quotidiana e buscam uma abordagem dos usos e sentidos específicos das formas sonoras como elementos ressignificadores ou construtores das relações sociais e das identidades.” (Mendonça, Luciana, 2009 pp.141-142)

“Aos poucos, o léxico das ciências sociais vai passando a incorporar a polifonia e a polirritmia, os ruídos e os silêncios da vida social, mas agora esses termos começam a referir-se a uma esfera de integração da audição num quadro de complementaridade entre sentidos na investigação sócio-antropológica” (Mendonça, Luciana, 2009 pp.142-143)

Outros sons, como os pregões de rua e as canções dos músicos ambulantes (Tinhorão, 2005), ou mesmo os ritmos da fala, a disposição (quantidade e qualidade) dos ruídos urbanos e as sonoridades musicais típicas de determinadas regiões podem ser analisados como marcas sociais do local e como indicadores da co-presença de múltiplas temporalidades e identidades. (Mendonça, Luciana, 2009 p.143)

“Mas, a crítica mais pertinente à formulação de Schafer diz respeito à própria noção de cidade que estaria por trás da sua conceção, descolada do conjunto das práticas culturais que constituem a paisagem sonora urbana (Arkett,2004).” (Mendonça, Luciana, 2009 pp.143-144)

“Outro especto interessante é que, nos caos em que as cidades têm elementos musicais expressivos da identidade urbana ou géneros caracterizadores, a noção de paisagem sonora permite articular o tratamento desses patrimónios imateriais como marcas ou imagens da cidade” (Mendonça, Luciana, 2009 p.145)



## **2. CONHECIMENTO CIENTÍFICO**



**ESTUDO TEÓRICO**



## INTRODUÇÃO

A área de conhecimento científico apresenta temáticas que são factos, conhecimentos certos e racionais obtidos metodicamente, sistematizados e verificáveis, adquiridos através de processos de observação, investigação, experimentação, validação e comprovação.

Serão apresentadas obras de estudo sobre a historia da inovação, ambientes favoráveis à mesma e surgimento de grandes ideias, explicando depois o porque de sermos humanos, e o que nos diferencia das outras espécies, através de um compilado de grandes pensadores desta área.



## **2.1. AS IDEIAS QUE MUDARAM O MUNDO, A HISTÓRIA NATURAL DA INOVAÇÃO – STEVEN JOHNSON**

“Todos identificamos uma boa ideia quando a vemos. A prensa tipográfica, o lápis, o autoclismo, a bateria, o Google – são alguns exemplos de ótimas ideias. Mas como surgem? Que tipo de ambiente as impulsiona? Como geramos as ideias inovadoras que fazem avançar a nossa carreira, a nossa vida, a nossa sociedade e a nossa cultura?”

Johnson constata que a inovação pode acelerar em certas circunstâncias e que há ambientes dísticos que podem afetar e aperfeiçoar grandes ideias, aproximando pessoas e as suas descobertas. De Darwin a Freud, passando pelos corredores da Google e da Apple, Johnson investiga grupos inovadores dos nossos dias e destaca as abordagens e os traços comuns que aparecem nos momentos de pura originalidade.

Com um estilo culturalmente abrangente, Johnson usa a sua fluência em domínios que vão da neurobiologia aos estudos urbanos, passando pela cultura da Internet, para identificar os sete princípios-chave que se encontram por detrás da inovação nas mais variadas disciplinas.” (Johnson, Steven, 2011, Aba)

### **2.1.1. REDES FLUIDAS**

“Uma boa ideia é urna rede. Uma constelação específica de neurónios — de milhares — que disparam em sincronia uns com os outros pela primeira vez no cérebro, fazendo com que uma ideia nasça na nossa consciência. Uma nova ideia é uma rede de células que explora o adjacente possível de ligações que poderão estabelecer no nosso pensamento. E isto é verdade para todas as ideias, quer se trate de uma nova maneira de resolver um complexo problema de física ou de decidir as linhas finais de um romance ou de um recurso para uma aplicação de software. Se vamos tentar explicar o mistério da origem das ideias, temos de começar por nos libertarmos de um conceito errado e muito vulgar: uma ideia não é uma coisa única. É mais parecida com um enxame.” (Johnson, Steven, 2011, p.51)

“O nosso cérebro tem cerca de 100 mil milhões de neurónios um número suficientemente impressionante, mas o os eles seriam inúteis para criar ideias (bem como todos os outros feitos a que o cérebro humano se dedica) se não conseguissem gerar ligações adequadas entre si. O neurónio normal está ligado a mil outros neurónios espalhados por todo o cérebro, o que significa que o cérebro humano adulto contém 100 triliões de ligações neurais distintas, constituindo a mais vasta e mais complexa rede da Terra. (Comparativamente, haverá cerca de 40 mil milhões de páginas na Internet. Se considerarmos uma média de dez links por página, isso significa que eu e o leitor estaremos a andar por aí com uma rede de alta densidade dentro dos nossos crânios que é, em várias ordens de magnitude, maior do que toda a Internet.)

A segunda condição prévia é que a rede seja maleável e capaz de adotar novas configurações. Uma rede densa incapaz de formar padrões novos é, por definição, incapaz de mudar e de sondar os limites do adjacente possível. Quando uma nova ideia nos surge na cabeça, a sensação de novidade que torna a experiencia tão mágica tem uma correlação direta nas células do nosso cérebro: uma reunião de neurónios completamente nova que surge para tornar possível o pensamento. Essas ligações são construídas pelos genes e pela nossa experiência pessoal: algumas ajudam a regular o bater do coração e a desencadear ações reflexas, outras convocam memórias vivas feitas de sensação, como os bolinhos que comemos em criança; outras, ainda, ajudam-nos a inventar o conceito de um computador programável. As ligações são a chave para a sabedoria e é por isso que a noção de que se perdem neurónios quando se chega à idade adulta é tão enganadora. O que importa, na nossa mente, não é o número de neurónios, mas a miríade de ligações que se estabeleceram entre eles.

É claro que tudo o que acontece no cérebro é, tecnicamente falando, uma rede em funcionamento. Lembrarmo-nos de cortar as unhas dos pés envolve uma rede de neurónios que se acendem todos numa ordem específica. Mas isso não dá origem a uma epifania. O que se verifica é que as boas ideias têm certos padrões de assinatura que indicam as redes que as geram. O cérebro em fase de criação porta-se de maneira diferente do cérebro que desempenha uma tarefa repetitiva. Os neurónios comunicam de diferentes maneiras. E as redes tomam formas distintas. A questão é saber como orientar o cérebro para essas redes mais criativas. A resposta, afinal, é admiravelmente fractal: para tornarmos a nossa mente mais inovadora, temos de colocá-la em ambientes que partilham uma rede com a mesma assinatura — redes de ideias ou de pessoas que reproduzem as redes neurais de uma mente que explora os limites do adjacente possível. Certos ambientes melhoram a capacidade natural que o cérebro tem de estabelecer novos laços de associação. Mas essas ligações-padrão são muito mais antigas do que o cérebro humano e, até, do que os próprios neurónios. E conduzem-nos, mais uma vez, às origens da própria vida.” (Johnson, Steven, 2011, pp.52-53)



“Há uma previsão, embora retroactiva, que espreita nesta ideia da rede fluida, tal como na premissa de que o ambiente inovador partilha padrões de assinatura em escalas diferentes. Essa previsão é a de que sempre que os seres humanos se organizaram em comunidades parecidas com redes fluidas, poderia ter-se seguido, de imediato, um grande desenvolvimento das inovações. Durante várias épocas, os primeiros seres humanos viveram no equivalente cultural das redes gasosas: pequenos bandos de caçadores-coletores que se movimentavam na paisagem, sem que quase houvesse contacto entre os vários grupos. Mas a emergência da agricultura mudou tudo. Pela primeira vez, os seres humanos começaram a formar grupos que já atingiam os milhares, ou mesmo dezenas de milhares, de indivíduos. Depois de vários milénios a viverem numa aglomeração quase íntima, que era uma espécie de família alargada, começaram a partilhar com desconhecidos um espaço já cheio. Esse aumento da população foi acompanhado por um interesse crucial no número de ligações possíveis dentro do grupo: As boas ideias podiam, desse modo, encontrar mais facilmente o seu caminho em direção a outros cérebros e enraizar-se aí. Tornaram-se possíveis novas formas de colaboração.” (Johnson, Steven, 2011, p.58)

“Os encontros geradores de ideias das salas de reuniões, estudados por Dunbar, lembram-nos de que a arquitetura física dos nossos ambientes de trabalho pode ter um efeito transformador na qualidade das nossas ideias. A maneira mais rápida de paralisar uma rede fluida é meter as pessoas em gabinetes privados por detrás de portas fechadas e é esse um dos motivos que leva tantas empresas da era da Internet a organizarem os seus ambientes de trabalho à volta de espaços comuns, onde a mistura casual e as conversas interdepartamentais se desenvolvem sem qualquer planeamento formal.” (Johnson, Steven, 2011, p.67)

### **2.1.2. SERENDIPITY**

“Como qualquer outro pensamento, uma intuição é simplesmente uma rede de células dentro do nosso cérebro que se põem a trabalhar num padrão organizado. Mas para que essa intuição possa florescer e se torne algo mais substancial, tem de estar ligada a outras ideias. A intuição requer um ambiente onde podem forjar-se novas e surpreendentes ligações: os neurónios e as sinapses do próprio cérebro e o ambiente cultural mais vasto em que o próprio cérebro se encontra. Durante muitos anos, houve um

debate aceso sobre a natureza dessas ligações neurais: ela seria química ou elétrica? E o cérebro possuiria sopas químicas ou faíscas? A resposta encontrada foi dupla: as duas coisas. Os neurónios enviam sinais elétricos através dos longos cabos dos seus axónios, que se ligam a outros neurónios por meio de pequenas falhas sinápticas. Quando a carga elétrica atinge a sinapse, liberta um mensageiro químico — um neurotransmissor, como a dopamina ou a serotonina, que flutua através do neurónio recetor e que acaba por desencadear o disparo de outra carga elétrica, que viaja em direção aos outros neurónios do cérebro.” (Johnson, Steven, 2011, p.97)

“Associamos, normalmente, a inspiração dos sonhos às artes criativas mas o cânone das descobertas científicas está cheio de ideias revolucionárias que tiveram a sua origem em sonhos. O cientista russo Dmitri Mendeleev criou a tabela periódica dos elementos depois de um sonho lhe ter sugerido que a tabela podia ser ordenada pelo peso atómico. Foi num sonho em 1947 que o prémio Nobel John Carew Eccles concebeu, de início, a sua teoria da ação das sinapses inibitórias, que ajudou a explicar como é que os neurónios interligados podem funcionar sem desencadear uma cascata interminável da actividade cerebral (...)

Não há nada de místico no papel dos sonhos na descoberta científica. Embora a atividade dos sonhos continue a ser um domínio fértil para a investigação, sabemos que, durante o sono REM (rapid eye movement, movimento rápido dos olhos), a libertação de células de acetilcolina no tronco cerebral é um choque equivalente ao de um disparo elétrico que envia impulsos elétricos para todos os pontos do cérebro. As recordações e as associações de ideias são desencadeadas de uma forma caótica e quase ao acaso, dando origem à qualidade alucinatória dos sonhos. Muitas destas novas ligações neurais são desprovidas de sentido mas, uma vez por outra, o cérebro que está a sonhar encontra uma ligação importante que escapou à consciência desperta.” (Johnson, Steven, 2011, pp.98-99)

A seguir o autor fala de uma experiência conduzida por um neurocientista alemão Ullrich Wagner que demonstra o potencial que tem o estado em que a pessoa sonha para fazer eclodir novos pontos de vista. Esta experiência consistia numa tarefa matemática, que incluía a transformação repetitiva de oito dígitos num número diferente. Wagner ocultava um padrão, uma regra que regia as transformações numéricas. Caso as cobaias descobrissem esse padrão a tarefa era facilitada.

“Wagner descobriu que, depois de uma exposição inicial ao teste numérico, «dormir sobre o problema» mais do que duplicava a capacidade dos indivíduos para

descobrirem a regra oculta. As recombinações mentais durante o sono ajudavam-nos a explorar leque completo de soluções para o enigma, detetando padrões que não tinham conseguido perceber no período inicial de formação. O trabalho feito pelos sonhos revela-se, assim, uma forma particularmente caótica, mas produtiva, de explorar o adjacente possível. De certo modo, os sonhos são a sopa primordial da mente: são o meio que facilita embates ao acaso da perspectiva criativa. E as intuições são como esses átomos primitivos de carbono, à procura de novos tipos de ligações que os ajudem a construir novas cadeias e círculos de inovação” (Johnson, Steven, 2011, p.100)

“O cérebro desperto também gosta do caos generativo que reina quando sonhamos. Os neurónios partilham informações por meio dos produtos químicos que passam através da fenda sináptica que os liga mas também comunicam entre si por meio de um canal mais indireto: eles sincronizam a frequência dos seus próprios disparos. Por motivos que ainda não se perceberam completamente, há grandes grupos de neurónios que, com alguma regularidade, disparam todos à mesma frequência. (Imagine o leitor uma banda dissonante de jazz em que cada membro segue um compasso e um ritmo diferentes, mas que, de repente, começa a tocar uma valsa ao ritmo preciso de 120 batimentos por minuto.) A isto chamam os neurocientistas bloqueio de fase e há nele uma espécie de sincronia admirável — milhões de neurónios a pulsarem num ritmo perfeito. Mas o cérebro também parece exigir o oposto: períodos regulares de caos elétrico onde os neurónios estão completamente dessincronizados entre si. Se seguirmos as várias frequências das ondas cerebrais com um eletroencefalograma, o efeito não é diferente daquele que obtemos quando rodamos o botão num rádio de onda média, ou AM: períodos de padrões rítmicos estruturados, interrompidos por estática e por ruídos.” (Johnson, Steven, 2011, pp.101-102)

“A ciência ainda não possui uma explicação sólida para os estados de caos do cérebro, mas Thatcher e outros investigadores acreditam que o ruído elétrico do modo de caos permite ao cérebro experimentar novas ligações entre neurónios que, se não fosse isso, não conseguiriam estabelecer uma ligação de uma maneira mais ordeira. É no modo de bloqueio (segundo a mesma teoria) que o cérebro executa um plano ou mantém um hábito estabelecido. E é no modo de caos que o cérebro assimila informação nova, explora estratégias para responder a uma situação que se alterou. Assim, o modo de caos é uma espécie de sonho de segundo plano: uma limpeza feita com ruído que torna possíveis as novas ligações. Mesmo nas horas em que estamos despertos, segundo parece, os nossos cérebros gravitam em direção ao ruído e ao caos dos sonhos em períodos de 55 milissegundos cada.” (Johnson, Steven, 2011, pp.102-103)

“O ato da reprodução sexual é, em si mesmo, uma espécie de testemunho do poder das ligações aleatórias, mesmo no mais monógamo dos relacionamentos. A esmagadora maioria da vida não microscópica da Terra produz os seus descendentes através da partilha de genes com outro organismo. Mas a evolução desta estratégia

reprodutiva continua a ser um mistério, em certa medida. Teria sido muito mais simples se a vida tivesse evitado as complexas trocas genéticas da meiose e da fertilização. (Pensemos no sistema complexo de evolução das plantas com flores, que tiveram de saber atrair insetos para os porem a desempenhar a tarefa de transportar o pólen de uma flor para outra.) A reprodução sem sexo é uma simples questão de clonagem: pega-se nas próprias células, faz-se uma cópia e passa-se essa cópia aos descendentes. Não parece uma coisa muito divertida aos nossos ouvidos de mamíferos mas é uma estratégia que deu muito bom resultado para milhares de milhões de bactérias.” (Johnson, Steven, 2011, p.103)

“A verdade é que a nossa mente contém um número quase infinito de ideias e de memórias que, a qualquer momento, se põem a espreitar para o nosso estado consciente. Uma fração minúscula desses pensamentos é como a serpente de Kekulé: ligações surpreendentes que nos podem ajudar a destrancar uma porta do adjacente possível. Mas como é que conseguimos que esses grupos específicos de neurónios disparem todos ao mesmo tempo? Uma maneira é ir passear. A história das inovações está cheia de relatos de boas ideias que ocorreram a pessoas quando elas andavam a dar uma volta a pé. (Passa-se um fenómeno semelhante com banhos de chuveiro ou de imersão prolongados e, na realidade, o momento--eureka original — Arquimedes a tentar saber como havia de medir o volume das formas irregulares — aconteceu numa banheira.) O banho ou o passeio a pé afastam-nos do foco da vida moderna que está baseado numa tarefa — pagar as contas, responder aos e-mails, ajudar os filhos a fazer os trabalhos de casa — e transportam-nos para um estado capaz de fazer maiores associações. Se tiver tempo suficiente para isso, a nossa mente acaba por deparar-se com uma ligação antiga de que já não se lembrava e nós experimentamos aquela sensação maravilhosa da descoberta ocasional num momento mais íntimo: por que é que eu não pensei nisso antes?” (Johnson, Steven, 2011, p.107)

“Embora o passeio criativo possa dar origem a novas combinações aleatórias, e serendipitosas, de ideias que existem nas nossas cabeças, também podemos cultivar essa possibilidade de uma maneira que nos leve a absorver novas ideias do mundo que nos rodeia. A leitura continua a ser um veículo sem igual para a transmissão de novas e interessantes ideias e perspetivas. Mas quem não é académico ou não está ligado à atividade editorial só consegue arranjar tempo para ler à volta do seu horário de trabalho: ouvindo um audiolivro durante a viagem para o trabalho ou lendo mais um capítulo só quando os miúdos já estão deitados. Mas o problema com a assimilação de novas ideias na orla da rotina diária é o facto de as combinações potenciais estarem limitadas pelo alcance da memória. Se o leitor demorar duas semanas a acabar de ler um livro, quando chegar ao seguinte, terá esquecido muito do que era tão interessante, ou que fazia pensar, no primeiro livro. É claro que pode mergulhar na perspetiva de um único autor

mas terá depois maior dificuldade em criar choques aleatórios e produtivos entre as ideias de vários autores.” (Johnson, Steven, 2011, p.109)

“A premissa de que a inovação prospera quando as ideias se podem ligar e recombinar com outras ideias, por meio do acaso, e quando as intuições tropeçam noutras intuições, que felizmente preenchem os espaços em branco, pode parecer uma verdade óbvia mas é estranho que uma grande parte dos últimos dois séculos de sabedoria jurídica e popular sobre a inovação tenha andado a postular um argumento que é totalmente o oposto, construindo muros entre ideias e afastando-as do tipo de ligações aleatórias que permitem a descoberta e que existem nos sonhos e nos compostos orgânicos da vida. Ironicamente, esses muros foram erguidos com o propósito específico de estimular a inovação. Têm muitos nomes — patentes, gestão de direitos digitais, propriedade intelectual, segredo profissional e tecnologia proprietária —, mas todos partilham um pressuposto básico: de que, a longo prazo, a inovação aumentará se impusermos restrições à expansão de novas ideias porque essas restrições permitirão aos criadores obter grandes compensações financeiras pelas suas invenções. E essas receitas irão atrair outros inovadores e levá-los a seguirem as suas pisadas.

O problema destes ambientes fechados é o facto de inibirem a descoberta aleatória e de reduzirem a rede global de mentes que tem o potencial para se ocupar de um problema.” (Johnson, Steven, 2011, p.120)

### **2.1.3. O ERRO**

“De Forest fez uma onda de tensão atravessar a distância entre os dois elétrodos e, enquanto a máquina crepitava, viu a chama da lâmpada de Welsbach mudar, instantaneamente, de vermelho para branco. Mais tarde, De Forest estimou que a intensidade da chama havia aumentado em várias candeias. De alguma maneira, e por motivos que De Forest não conseguiu explicar, o impulso eletromagnético do transmissor de centelhas impulsionou a energia de uma chama à distância de quatro metros e meio. A observação da mudança de cor da chama, de vermelho para branco, plantou a semente de uma ideia na cabeça de De Forest: era possível utilizar um gás como detetor sem fios, muito mais sensível do que qualquer coisa que Marconi ou Tesla tivessem criado até ao momento. De Forest encontrou-se, deste modo, com uma intuição lenta. Na sua autobiografia, ele descreveu o detetor de gás como «uma questão que acabou por estar

sempre subjacente ao meu pensamento». No fim, a sua intuição evoluiria para uma invenção que acabaria por modificar toda a paisagem do século XX e que tornou possível a existência da rádio, da televisão e dos primeiros computadores digitais. Em 1903, De Forest deu início a uma série de experiências fracassadas que envolviam a colocação de dois elétrodos em lâmpadas cheias de gás. Mas não deixou de continuar a ensaiar o seu modelo até, anos mais tarde, ter a ideia de colocar um terceiro eletrodo na lâmpada, ligada a uma antena ou a um sintonizador externo. Depois de várias iterações, De Forest usou um fragmento de arame que já tinha sido várias vezes torcido, para um lado e para o outro, como eletrodo intermédio e designou-o por grelha. Os primeiros testes mostraram que o dispositivo, que De Forest apelidou de audion, era muito superior a qualquer tecnologia já existente para amplificar sinais de rádio sem diminuir a capacidade que o sintonizador tinha de separar os sinais em frequências diferentes.” (Johnson, Steven, 2011, pp.126-127)

“A invenção do audion parece uma história clássica de engenho e de persistência: um inventor desalinhado, metido no laboratório que construiu no seu quarto, observa um padrão surpreendente e continua a trabalhar nele ao longo de anos, baseado numa intuição que evolui, lentamente, até chegar a um dispositivo que muda o mundo. A história contada desta maneira omite um facto essencial: que, em quase todos os passos que deu, De Forest estava completamente enganado sobre aquilo que era a sua invenção. O audion não foi tanto uma invenção mas sim uma acumulação de erros, persistente e permanente.” (Johnson, Steven, 2011, p.127)

“«Os erros da grande mente excedem em número os das mentes menos vigorosas.» Isto não é, apenas, uma questão estatística. Nem é provocado pelo facto de os pensadores pioneiros serem, simplesmente, mais produtivos do que os menos «vigorosos» e gerarem globalmente mais ideias, tanto boas como más. Alguns estudos históricos de registos de patentes mostram, na realidade, que a produtividade global está relacionada com descobertas radicais na ciência e na tecnologia e que a simples quantidade acaba por conduzir à qualidade. Mas Jevons está a defender um ponto de vista mais subtil para o papel do erro na inovação, porque o erro não é apenas uma fase pela qual se deve passar no caminho para o génio. O erro cria, frequentes vezes, um caminho que nos afasta das nossas convicções mais confortáveis. De Forest estava enganado a respeito da utilidade do gás como detetor, mas continuou a explorar as margens desse erro até encontrar algo que era genuinamente útil. Estarmos certos mantém-nos onde estamos. Estarmos errados obriga-nos a explorar.” (Johnson, Steven, 2011, p.131)

“Como escreveu William James: «O erro é necessário para fazer descobrir a verdade, tal como um fundo negro é necessário para exhibir o brilho de um retrato.» Quando nos enganamos, temos de desafiar as nossas certezas e adaptar novas estratégias. Estar enganado, só por si, não abre novas portas no adjacente possível mas

obriga-nos a procurá-las. O problema do erro é o facto de nós termos uma tendência natural para o desvalorizarmos.” (Johnson, Steven, 2011, p.132)

“O erro em excesso é mortífero, claro, e é por isso que as nossas células contêm mecanismos muito desenvolvidos para reparar o ADN danificado e para assegurar que o processo de transcodificação é rigoroso até ao último nucleótido. Um organismo que constantemente estivesse a refazer o código genético que transmite aos seus descendentes seria mais inovador nesses descendentes mas apenas quando eles encontrassem muitas maneiras novas de perecer antes ou logo após o nascimento. Nenhum pai quer que os seus filhos tenham mutações genéticas. Mas, como espécie, temos estado dependentes da mutação.” (Johnson, Steven, 2011, p.137)

“As grandes empresas gostam de seguir regimes perfeccionistas como os Seis Sigma e a Gestão da Qualidade Total — que são sistemas globais utilizados para erradicar os erros da sala de conferências ou da linha de montagem —, mas não é por acaso que um dos lemas do mundo de impulsos da Web é «falhem mais depressa». Não é que os erros sejam o objetivo — ainda se trata de erros, afinal, e é por isso que queremos ultrapassá-los o mais depressa possível. Mas esses erros são um passo inevitável no caminho para a verdadeira inovação. Benjamin Franklin, que sabia algumas coisas sobre inovação, disse-o de uma maneira melhor: «Talvez a história dos erros da Humanidade, se considerarmos todas as circunstâncias, seja mais valiosa e interessante do que a das suas descobertas. A verdade é uniforme e estreita, existe continuamente e não parece exigir mais do que uma energia ativa, como aptidão passiva da alma para a poder encontrar. Mas o erro é infinitamente diversificado.” (Johnson, Steven, 2011, p.141)

#### **2.1.4. REFLEXÕES**

“A segunda condição prévia é que a rede seja maleável e capaz de adotar novas configurações. Uma rede densa incapaz de formar padrões novos é, por definição, incapaz de mudar e de sondar os limites do adjacente possível.” (Johnson, Steven, 2011, p.52)

“Como qualquer outro pensamento, uma intuição é simplesmente uma rede de células dentro do nosso cérebro que se põem a trabalhar num padrão

organizado. Mas para que essa intuição possa florescer e se torne algo mais substancial, tem de estar ligada a outras ideias.” (Johnson, Steven, 2011, p.97)

“A isto chamam os neurocientistas bloqueio de fase e há nele uma espécie de sincronia admirável — milhões de neurónios a pulsarem num ritmo perfeito. Mas o cérebro também parece exigir o oposto: períodos regulares de caos elétrico onde os neurónios estão completamente dessincronizados entre si.” (Johnson, Steven, 2011, p.101)

“A premissa de que a inovação prospera quando as ideias se podem ligar e recombinar com outras ideias, por meio do acaso, e quando as intuições tropeçam noutras intuições, que felizmente preenchem os espaços em branco” (Johnson, Steven, 2011, p.120)

“Estarmos errados obriga-nos a explorar.” (Johnson, Steven, 2011, p.131)

“Estar enganado, só por si, não abre novas portas no adjacente possível mas obriga-nos a procurá-las. O problema do erro é o facto de nós termos uma tendência natural para o desvalorizarmos.” (Johnson, Steven, 2011, p.132)



## **2.2. O QUE NOS TORNA HUMANOS?**

“O que nos torna humanos? Serão as nossas capacidades cognitivas, o nosso uso de ferramentas, a nossa capacidade de contar histórias, a nossa curiosidade ou o facto de cozinarmos? Além do 1% de ADN que nos diferencia dos chimpanzés, o que há mais que nos torne únicos?” (Pasternak, Charles, 2007, contracapa)

“Da matemática à música, da fala à imitação, da hipotética existência de uma alma à capacidade de ler outras mentes, O que nos torna humanos? Apresenta abordagens cruzadas e complementares, nas quais se discute se somos meio símios ou meio anjos e oferece uma exploração profunda da humanidade e da natureza humana.” (Pasternak, Charles, 2007, contracapa)

### **2.2.1. A IMITAÇÃO FAZ DE NÓS HUMANOS**

“Ser humano é imitar. Esta é uma declaração forte e discutível. Implica que o ponto de viragem da evolução humana foi quando os nossos antepassados começaram a copiar (1/4 sons e as ações uns dos outros e esta nova capacidade foi responsável por transformar um símio vulgar num com um cérebro grande, uma inclinação curiosa para a música e arte e uma complexa cultura cumulativa.

O argumento, em resumo, é este. Todos os processos evolucionários dependem do facto de a informação ser copiada com variação e seleção. A maioria dos seres vivos da Terra é produto da evolução baseada na cópia, na variação e na seleção dos genes. Contudo, quando os humanos começaram a imitar, criaram um novo tipo de cópia e desenvolveram um processo evolucionário baseado na cópia, na variação e na seleção dos memes. Este novo sistema evolucionário evoluiu ao lado do antigo para nos tornar em mais do que máquinas de genes. Nós, os únicos deste planeta, somos também máquinas de memes. Somos sistemas de imitação seletiva numa corrida evolucionária com um novo replicador. É por isso que somos tão diferentes das outras criaturas; é por isso que somos os únicos que têm cérebros grandes, linguagem e uma cultura complexa.” (Blackmore, Susan, 2007, p.25)

“É importante notar que nem tudo que conhecemos ou em que pensamos é um meme. Se não tem a certeza de que uma coisa seja ou não um meme, pergunte-se: «foi copiado de alguém ou de alguma outra coisa?» Se foi, é um meme, caso contrário, não é

um meme. Por conseguinte, as aptidões que aprendemos sozinhos não são memes, nem as memórias que temos de sítios que vimos ou de pessoas que conhecemos, que não podem ser totalmente descritas a terceiros, Mas todas as palavras do nosso vocabulário, todas as histórias ou canções que conhecemos e todas as ideias que recebemos de outros são memes, e quando as combinamos para fazer histórias novas ou invenções para serem transmitidas, então criamos novos memes.” (Blackmore, Susan, 2007, pp.26-27)

“A questão fundamental é que, para todas estas teorias, a cultura é uma adaptação, criada pelos e para os genes. Mas, para a memética, a cultura não é, nem nunca foi, uma adaptação. A imitação foi uma adaptação, que permitiu que os Indivíduos aprendessem uns com os outros, mas os memes que libertou sem querer não foram uma adaptação.” (Blackmore, Susan, 2007, p.27)

## ADOTAR O PONTO DE VISTA DO MEME

“Na perspetiva de um meme, a questão mais importante é: «Como posso sobreviver e ser copiado?» E, normalmente, isto significa: «Como é que faço para que um humano me dê atenção, se lembre de mim e me transmita?» As respostas serão muito variadas, mas o princípio geral é que alguns memes têm sucesso porque são bons, úteis, verdadeiros ou belos, enquanto que outros têm sucesso mesmo sendo falsos, inúteis ou até prejudiciais. Do ponto de vista do meme, o seu valor para nós ou para os nossos genes é irrelevante, ao passo que, na nossa perspetiva, é fundamental. Tentamos distinguir as ideais verdadeiras das falsas, as boas das más, mas fazemo-lo de forma imperfeita e damos todo o tipo de oportunidades para que outros memes sejam copiados — usando-nos como sua máquina de copiar. Por outras palavras, há uma corrida evolucionária entre nós e os memes que nós próprios copiamos.” (Blackmore, Susan, 2007, p.28)

“Alguns autores destacaram a existência de memes virais (incluindo cultos, las e terapias alternativas que não funcionam) diferentes de todos os outros memes. Isto é compreensível, dada a importância dos traços culturais mal adaptados, mas devemos lembrar que os memes se estendem desde os completamente virais até aos indispensáveis e a tudo o que existe no meio. De facto, os memes virais podem ser uma minoria, pois a maior parte da nossa cultura consiste em memes que trabalham tanto para nós quanto nós trabalhamos para eles. Entre estes, incluem-se as nossas linguagens, o ambiente construído, os sistemas de transporte, a tecnologia de comunicações e as teorias científicas. Sem memes, não poderíamos falar, escrever, apreciar histórias e canções ou fazer a maioria das coisas que associamos ao facto de sermos humanos. Os

memes são as ferramentas com que pensamos, e as nossas mentes e culturas o uma multidão de memes.

Podemos agora fazer a grande pirueta mental e ver o mundo de uma forma completamente nova. Olhe para as ruas à sua volta, para o edifício onde se encontra, para os carros que passam, e veja-os agora — todos eles — como partes de um vasto sistema evolucionário no qual são os vencedores na competição para ser copiado e sobreviver. Por que é aquela casa como é? Porque aquelas janelas, a porta, o estilo do telhado e todos os muitos pormenores que latem dela o que é, venceram na competição para terem um arquiteto que os desenhasse, um construtor que os construísse ou um dono que os comprasse. As casas de que as pessoas gostam têm preços mais elevados e, por isso, mais são construídas. E assim continuamente.

Recue um pouco e pense numa cidade inteira. É uma massa extensa de memes copiados — propriedades que se alargam; estradas, caminhos-de-ferro e rotas de autocarros que crescem; tudo a devorar recursos, a usar humanos como as máquinas voluntárias de memes para fazerem o trabalho.

Agora recue ainda mais um pouco e olhe para todo o planeta. Pode olhar para baixo, a partir de um avião, à noite, e ver as densas manchas de luzes, com fluxos curiosos de luzes móveis dentro delas ou a estenderem-se para outras manchas distantes. Parecem seres vivos e, de acordo com a memética, é isso mesmo que são. Foram construídos na base de memes e não de genes, mas com a aplicação dos mesmos princípios.” (Blackmore, Susan, 2007, p.28-29)

## COMO RECEBEMOS OS NOSSOS GRANDES CÉREBROS

“O aumento do tamanho do cérebro foi impulsionado pelos e para os memes, visto que transformaram um cérebro vulgar numa máquina de memes. Chamei a este processo uma pressão memética (Blackmore, 1999, 2001) e sugeri que se terá iniciado naturalmente logo que os nossos antepassados homínídeos passaram a ser capazes de imitarem com fidelidade suficiente para criarem os primeiros memes. Não interessa o que eram estes memes — talvez novas maneiras de caçar, de acender fogueiras ou de vestir roupas —, mas, fossem o que fossem, terão alterado o ambiente em que os genes humanos eram seleccionados e dado uma vantagem aos indivíduos que os podiam copiar.

Imagine um grupo em que alguém descobriu uma técnica nova e alguns indivíduos foram capazes de a copiar, enquanto outros não o conseguiram. Se essa novidade era útil, então os imitadores teriam vivido melhor, não só por adquirirem mais técnicas úteis de sobrevivência, mas também estatutos mais elevados enquanto que os outros tentavam copiá-los. Podiam também atrair melhor outras companheiras e transmitir (geneticamente) aquilo que fazia deles imitadores melhores. Como a imitação é uma

aptidão difícil (por isso, a maioria dos animais não a detém), é sensato assumir que requer um cérebro maior. O resultado terá sido o aumento das dimensões do cérebro. À medida que a aptidão para a imitação aumentou nas populações, mais memes floresceram, colocando mais pressão sobre os indivíduos para os conseguirem copiar. Este processo terá prosseguido até se ter tornado demasiado custoso.” (Blackmore, Susan, 2007, p.30)

## AS ORIGENS DA LINGUAGEM

“todas as outras teorias das origens da linguagem — e a questão foi acaloradamente debatida ao longo dos séculos — advogam que a linguagem é uma adaptação. Para a memética, a linguagem não é uma adaptação, mas sim um parasita que se tornou num parceiro simbiótico; um sistema evolutivo por seu próprio direito que alimentou os humanos que selecionavam, recordavam e copiavam sons. Suponhamos que os nossos antepassados hominídeos começaram a imitar sons que faziam, talvez o tipo de sons que os outros primatas fazem — chamamentos de comida, chamamentos de acasalamento, sinais de perigo, etc. Os outros primatas não podiam imitar bem, mas esses primeiros humanos terão começado a copiar os matizes dos chamamentos de cada um deles, talvez imitando os indivíduos mais poderosos ou iniciando linhagens de novas tendências de imitação. Numa sociedade em que a imitação era valorizada, o número de sons feitos terá aumentado e, em breve, as pessoas terão começado a escolher o que copiar.” (Blackmore, Susan, 2007, p.31)

“Se alguns sons se tornam populares, então os cérebros, com o tempo, começarão a copiar melhor esse tipo de sons. Por outras palavras, o cérebro transforma-se gradualmente num órgão concebido para copiar os mesmos tipos de sons que evoluíram no grupo dos memes.

De facto, o redesenho da laringe humana, da garganta e do cérebro para a linguagem foi muito dramática e é uma das características que mais nos distingue dos símios.

Obviamente, a linguagem é mais do que meros sons sem sentido; esses sons referem-se a coisas, pessoas e ações. Isto terá acontecido na altura em que as pessoas copiavam os sons que outros faziam enquanto olhavam para um objeto em particular ou faziam alguma ação, ou olhavam para alguém a fazer uma ação.” (Blackmore, Susan, 2007, p.32)

## ARTE, MÚSICA E O LOGRO DA RELEGIÃO

“A linguagem faz de nós únicos, mas há muitos outros aspetos curiosos da natureza humana que precisam de ser explicados. Ao contrário dos outros animais,

gostamos de música e de canto, de dança e teatro, de pintura e escultura. Contudo, nada disto nos dá uma vantagem clara em termos de sobrevivência. Como observa Pinker, «no que diz respeito à causa e efeito biológicos, a música é inútil» (Pinker, 1997, p.528); e Dennett (1999) diz que «não podemos evitar a obrigação de explicar como é que uma atividade tão dispendiosa e consumidora de tempo floresceu neste mundo cruel». Portanto, por que e como apareceram essas atividades?

Miller (2000) defende que a arte foi sexualmente selecionada: as canções, pinturas e outras criações artísticas são o equivalente da impressionante armação do veado ou da famosa cauda do pavão, que têm a função de atrair parceiros para acasalar. Cita provas de que os homens são mais artísticos e de que, as mulheres preferem acasalar com um homem criativo.

Sugeri que a seleção sexual desempenha um papel importante na pressão memética, mas as teorias são muito diferentes. Segundo Miller, as criações artísticas são aspetos do fenótipo do artista e não evoluem necessariamente por si próprias. Em contrapartida, de acordo com a memética, as criações artísticas são memes que competem entre si e evoluem.” (Blackmore, Susan, 2007, pp.32-33)

“Certo dia, um dos nossos distantes antepassados hominídeos estava sentado num tronco caído e começou a bater nele com um pau — bum, bum, bum. Por nenhuma razão especial. Era apenas para passar tempo... um mero gesto nervoso, mas os sons repetitivos que lhe chegaram aos ouvidos fizeram-lhe sentir um melhoramento ligeiro relativamente ao silêncio.... Introduzamos agora outros antepassados que veem e ouvem este percussionista. Podem... mais uma vez, por nenhuma razão especial, ficar com os seus circuitos de imitação em ação; podem sentir um impulso para percutirem ao lado do Adão musical.

Dennett descreve depois como é que a percussão foi copiada e alguns percussionistas se revelaram mais infeciosos do que outros. Não interessava o porquê; os mais bem sucedidos podiam soar melhor ou serem mais fáceis de copiar, mas, fosse qual fosse a razão, o vírus da percussão tinha nascido. seguida, imagina que os memes de cantarolar se disseminaram no mesmo grupo, a competição aqueceu, os cantos tiveram de se tornar mais atrativos, mais fáceis de cantar ou mais prováveis de chamarem a atenção, para serem copiados. Nesta altura, toda a gente vivia numa cultura repleta de música.” (Blackmore, Susan, 2007, p.33)

Em seguida o autor explica que se foi assim que a música evoluiu, ajudando a compreender porque os humanos gostam de música. Somos assim não por a música desempenhar um papel biológico, mas porque os memes musicais infetaram os nossos antepassados e obrigaram os cérebros a serem redesenhados.

“O mesmo argumento se aplica a qualquer género de arte. Por exemplo, se as técnicas de pintura em grutas ou de decoração corporal ou canto evoluíram em competição entre si, então o cérebro terá sido orientado para ser melhor a copiar as técnicas mais bem sucedidas. Por outras palavras, a direção tomada pela evolução memética terá pressionado a direção que os genes tiveram de tomar na construção dos nossos corpos e cérebros.” (Blackmore, Susan, 2007, p.34)

“De facto, isto é um argumento geral sobre a conceção da natureza humana. Fosse qual fosse a direção que a evolução tivesse seguido no passado, os humanos ficariam melhores a copiar os memes bem sucedidos — quer fossem palavras, músicas, pinturas, rituais ou qualquer outra coisa. Os nossos cérebros modernos, portanto, contêm os traços de toda a nossa evolução memética passada.” (Blackmore, Susan, 2007, p.34)

## CRIATIVIDADE HUMANA

“A conceção criativa pareceu sempre mágica ou especial. Parece que as criações inteligentes necessitam de algo ainda mais inteligente para as criar. Dennett (1995) chama a isto «a teoria do gotejar da criação», a ideia de que é preciso uma grande coisa para fazer uma coisa mais pequena. Como ele observa, nunca vemos uma ferradura a fazer um ferreiro ou um vaso a fazer um oleiro. Por conseguinte, parece óbvio que a criação requer um criador, e que o criador deve ser mais inteligente do que a criação.

Sabemos agora que não é necessário haver um criador na conceção biológica: a evolução funciona de baixo para cima graças ao poder inconsciente da seleção natural. No entanto, a intuição continua a ser forte e leva as pessoas a acreditarem no criacionismo e na teoria da «conceção inteligente» [intelligent design].

O pensamento humano e a criatividade foram também descritos como processos evolutivos (James, 1890; Popper, 1972), em especial no campo da epistemologia evolucionária (Campbell, 1960). Contudo, permanece a forte intuição de que, algures dentro de nós, deve haver um criador, uma mente consciente que origina ideias novas e pensamento criativo. Poderemos estar errados acerca disto? Penso que sim. De facto, penso que é provável que toda a criação funcione de baixo para cima — incluindo a criatividade humana. A memética mostra como.

Voltemos á perspetiva do meme. Pensemos em todos os memes que nos bombardeiam hoje, desde as palavras contidas nos pacotes de cereais e das notícias radiofónicas da manhã, até às ideias com que lidamos no trabalho, os e-mails, os telefonemas, as cartas e faxes, os nossos programas de televisão favoritos ou os livros que lemos à noite. Durante todo o dia, os manes competem para nos entrarem na cabeça. Os mais bem sucedidos têm algum efeito sobre a nossa memória. Podem ser guardados

intactos ou deturpados, mas o mais importante é que se misturam com todos os géneros de outros memes. A mente humana é uma autêntica fábrica de novos memes.” (Blackmore, Susan, 2007, p.34-35)

## VIVER A VIDA COMO UMA MÁQUINA DE MEMES

O que nos torna humanos? No princípio, foi a imitação e o aparecimento dos memes. Agora, é o modo como funcionamos enquanto máquinas de memes, a vivermos na cultura que os memes usaram para construir em nós. Será deprimente pensar em nós desta maneira — como máquinas criadas pela competição entre genes e memes, que criam mais genes e mais memes? Penso que não. Habitúamo-nos à ideia de que não necessitamos de nenhum Deus para explicar a evolução da vida e de que nós, humanos, fazemos parte do mundo natural. Agora, temos de dar mais um passo na mesma direção e voltar a mudar a forma como pensamos sobre nós próprios, a nossa consciência e a nosso livre arbítrio (Blackmore, 2006). Mas é exatamente isto que faz com que seja tão excitante ser humano — que, enquanto máquinas de memes, possamos e devamos refletir sobre a nossa própria natureza. (Blackmore, Susan, 2007, p.36)

### 2.2.2. MEMORIA, TEMPO E LINGUAGEM

“Neste capítulo, começaremos por propor uma hierarquia de adaptações comportamentais, culminando numa adaptação que pode ajudar a explicar as características comportamentais únicas da nossa espécie. Esta adaptação é a viagem mental no tempo e baseia-se na memória de acontecimentos específicos do passado e na imaginação de acontecimentos específicos do futuro. A viagem mental no tempo é responsável por muitos atributos humanos, como a capacidade de uma pessoa planejar individualmente o seu futuro em pormenor, e talvez por fenómenos como a crença religiosa e as ideias sobre a vida após a morte. Afirmamos que a nossa capacidade de transcender o tempo pode estar centro de outra capacidade geralmente considerada unicamente humana. Essa capacidade é a linguagem.” (Corballis, Michael, Suddendorf, Thomas 2007, p.37)

## ADAPTAÇÕES COMPORTAMENTAIS: UMA HIERARQUIA

“Os sistemas de memória podem permitir uma adaptação ainda mais flexível. As teorias modernas da memória reconhecem níveis diferentes de memória, que, por sua vez, variam em flexibilidade. A Figura 1 mostra a agora clássica distinção entre memória declarativa e memória não declarativa (por vezes, conhecidas como memória implícita e memória explícita, respetivamente), e, dentro da memória declarativa, a distinção entre memória semântica e memória episódica (Squire, 2004). A memória não declarativa refere-se aos sistemas de memória inconscientes e orientados pelo estímulo, que comandam fenómenos como as capacidades processuais e os hábitos, a indiciação e a aprendizagem preceptiva e o simples condicionamento clássico. A memória declarativa é assim designada porque pode ser declarada. É consciente e corresponde àquilo em que normalmente pensamos como a «memória» na linguagem comum.” (Corballis, Michael, Suddendorf, Thomas 2007, p.38-39)



Figura 1. – Taxionomia dos sistemas de memória

### MEMÓRIA EPISÓDICA

“Há mais de 30 anos, Tulving (1972) estabeleceu a distinção, dentro da memória declarativa, entre memória semântica, que é a memória dos factos, e a memória episódica, que é a memória dos acontecimentos. De uma forma geral, a memória semântica pode ser comparada a um dicionário e a uma enciclopédia combinados, enquanto que a memória episódica pode ser vista como um diário pessoal. É claro que a compreensão do nosso passado pessoal depende tanto da memória semântica quanto da memória episódica para constituir aquilo a que se chamou memória autobiográfica. A distinção entre memória semântica e memória episódica foi também caracterizada como a distinção entre saber e recordar, respetivamente (Tulving, 1985). Por exemplo, a maioria de nós sabe quando nasceu, mas não se recorda desse acontecimento, ainda que seja



possível recordar acontecimentos do primeiro dia de escola. A memória episódica é, talvez, mais importante em flexibilidade, já que regista as particularidades da vida de uma pessoa e permite o aperfeiçoamento de acontecimentos pessoais no futuro.” (Corballis, Michael, Suddendorf, Thomas 2007, pp.39-40)

O autor diz então que relativamente à memória Semântica, a memória episódica é frágil, que no caso de amnesia são normalmente as memórias episódicas que se perdem e não as semânticas. Diz ainda que dada a pouca fiabilidade da memória episódica, esta costuma ser uma maldição nos tribunais, e que parece ser claro não ter evoluído para servir como registo do passado.

“Schacter (1996) sugere que, ao invés, a sua função é construir uma narrativa pessoal, que pode fornecer a base para o conceito do eu, bem como uma base em que assentarão as futuras escolhas comportamentais. Se a memória semântica fornece conhecimento sobre aspetos relativamente constantes do meio ambiente de uma pessoa, a memória episódica capta acontecimentos singulares que podem apoiar a decisão de uma pessoa sobre como se comportar em circunstâncias similares no futuro. Os episódios individuais fornecem uma espécie de vocabulário com o qual se pode construir uma autonarrativa e planear episódios futuros.” (Corballis, Michael, Suddendorf, Thomas 2007, p.40)

## VIAGEM MENTAL NO TEMPO

“Apesar de incompletas, as memórias episódicas estão localizadas no tempo e, por isso, fornecem a dimensão temporal às nossas vidas mentais. Por conseguinte, a memória episódica pode ser vista como parte de uma capacidade mais geral para a viagem mental no tempo, que nos permite não só reviver mentalmente acontecimentos do passado, mas também imaginar o futuro em pormenores episódicos (Suddendorf e Corballis, 1997).” (Corballis, Michael, Suddendorf, Thomas 2007, p.40)

## LINGUAGEM E MEMÓRIA: ESTRUTURAS PARTILHADAS

“A capacidade mais geralmente vista como exclusivamente humana é a linguagem (por exemplo, Chomsky, 1975; Descartes, 1647/1985; Hauser et al., Pinker, 2004). Ainda que alguns digam que tudo o que é único na cognição humana pode reduzir-se à linguagem (Macphail, 1996), afirmamos que a evolução do conteúdo mental deve ter

precedido a evolução dos meios para comunicar esse conteúdo. A linguagem partilha algumas propriedades fundamentais com a viagem mental no tempo, e pode derivar da necessidade de comunicar acontecimentos que ocorreram noutros locais e noutros tempos. De facto, a relação entre a linguagem e a memória está implícita no próprio termo «memória declarativa», com a implicação de que as nossas memórias só são acessíveis através da linguagem — ou aquilo que pode ser declarado.” (Corballis, Michael, Suddendorf, Thomas 2007, p.45)

## GENERATIVIDADE

“Mais atrás, afirmámos que a memória episódica não evoluiu para fornecer um registo preciso do passado de um indivíduo, mas sim para fornecer um vocabulário com o qual se pode construir uma narrativa pessoal e meios para gerar episódios futuros potenciais, e até para embelezar ou inventar episódios passados. A natureza generativa da vida mental está também bem ilustrada nas histórias ficcionais, quer narradas oralmente, quer por livros ou séries de televisão. As nossas imaginações são constantemente generativas, visto que fantasiamos sobre o que foi, o que poderia ter sido e o que poderá ser. De facto, o componente generativo permite-nos compreender o tempo que precede o nascimento e que prossegue após a morte, dando origem a histórias e teorias „sobre as origens do universo e ao conceito de vida após a morte.” (Corballis, Michael, Suddendorf, Thomas 2007, p.46)

## EVOLUÇÃO DA LINGUAGEM

“Dados os elementos comuns entre a linguagem e a viagem mental no tempo, parece razoável admitir que estão ligadas. Logicamente, podemos supor que a viagem mental no tempo precedeu a linguagem. Foi talvez durante o Pleistoceno que a mente se estruturou para registar os acontecimentos individuais no tempo, conferindo uma capacidade mais apurada para a adaptação a acontecimentos futuros. No entanto, a sobrevivência dependia também, sem duvida, da cooperação entre os indivíduos e da partilha da informação episódica. Isto pode ter levado à evolução de uma forma de comunicação concebida para se referir a acontecimentos afastados do presente no tempo e no espaço.” (Corballis, Michael, Suddendorf, Thomas 2007, pp.47-48)

“De facto, a própria linguagem acrescenta-se à capacidade para a viagem mental no tempo, uma vez que providencia um meio com que as pessoas podem criar o equivalente de memórias episódicas nos outros e, por isso, contribui para o pensamento episódico. Se uma pessoa contar a outra o que lhe aconteceu, pode criar um episódio imaginário na mente dessa pessoa, e esta informação acrescentada pode ajudar essa pessoa a adaptar-se melhor a condições futuras. Através da narração de histórias, houve certamente uma longa tradição em todas as culturas de criar cenários potenciais que contribuem para a nossa capacidade de encarar cenários futuros, tanto para nós como para os outros. Assim, a viagem mental no tempo e a linguagem podem interagir para aumentarem em muito o armazenamento da informação episódica, levando também à elaboração e apuro da informação semântica.” (Corballis, Michael, Suddendorf, Thomas 2007, p.48)

## CONCLUSÕES

“A viagem mental no tempo e a linguagem humana foram propostas como capacidades exclusivamente humanas. O tema principal deste capítulo é o facto de estas capacidades estarem relacionadas e de serem até interdependentes. A estrutura básica da linguagem enraíza-se na memória declarativa, que permite a geração de episódios específicos, quer passados quer futuros, verdadeiros ou imaginados. A linguagem, então, permite que esta informação seja partilhada. É claro que isto não significa que a nossa linguagem e pensamento consistam inteiramente em informação episódica ou no conhecimento semântico daí obtido, já que a linguagem e o pensamento se estendem certamente para incluírem o pensamento abstrato, a lógica e afins.” (Corballis, Michael, Suddendorf, Thomas 2007, p.49)

### 2.2.3. REFLEXÕES

“O argumento, em resumo, é este. Todos os processos evolucionários dependem do facto de a informação ser copiada com variação e seleção. A maioria dos seres vivos da Terra é produto da evolução baseada na cópia, na variação e na seleção dos genes. Contudo, quando os humanos começaram a imitar, criaram um novo tipo de cópia e desenvolveram um processo evolucionário baseado na cópia, na variação e na seleção

dos memes. Este novo sistema evolucionário evoluiu ao lado do antigo para nos tornar em mais do que máquinas de genes. Nós, os únicos deste planeta, somos também máquinas de memes.” (Blackmore, Susan, 2007, p.25)

“O aumento do tamanho do cérebro foi impulsionado pelos e para os memes, visto que transformaram um cérebro vulgar numa máquina de memes. Chamei a este processo uma pressão memética (Blackmore, 1999, 2001) e sugeri que se terá iniciado naturalmente logo que os nossos antepassados hominídeos passaram a ser capazes de imitarem com fidelidade suficiente para criarem os primeiros memes. Não interessa o que eram estes memes — talvez novas maneiras de caçar, de acender fogueiras ou de vestir roupas —, mas, fossem o que fossem, terão alterado o ambiente em que os genes humanos eram selecionados e dado uma vantagem aos indivíduos que os podiam copiar.” (Blackmore, Susan, 2007, p.30)

“Se alguns sons se tornam populares, então os cérebros, com o tempo, começarão a copiar melhor esse tipo de sons. Por outras palavras, o cérebro transforma-se gradualmente num órgão concebido para copiar os mesmos tipos de sons que evoluíram no grupo dos memes.

De facto, o redesenho da laringe humana, da garganta e do cérebro para a linguagem foi muito dramática e é uma das características que mais nos distingue dos símios.

Obviamente, a linguagem é mais do que meros sons sem sentido; esses sons referem-se a coisas, pessoas e ações. Isto terá acontecido na altura em que as pessoas copiavam os sons que outros faziam enquanto olhavam para um objeto em particular ou faziam alguma ação, ou olhavam para alguém a fazer uma ação.” (Blackmore, Susan, 2007, p.32)

## SÍNTESE DO CONHECIMENTO CIENTÍFICO

“A segunda condição prévia é que a rede seja maleável e capaz de adotar novas configurações. Uma rede densa incapaz de formar padrões novos é, por definição, incapaz de mudar e de sondar os limites do adjacente possível.” (Johnson, Steven, 2011, p.52)

“Como qualquer outro pensamento, uma intuição é simplesmente uma rede de células dentro do nosso cérebro que se põem a trabalhar num padrão organizado. Mas para que essa intuição possa florescer e se torne algo mais substancial, tem de estar ligada a outras ideias.” (Johnson, Steven, 2011, p.97)

“A isto chamam os neurocientistas bloqueio de fase e há nele uma espécie de sincronia admirável — milhões de neurónios a pulsarem num ritmo perfeito. Mas o cérebro também parece exigir o oposto: períodos regulares de caos elétrico onde os neurónios estão completamente dessincronizados entre si.” (Johnson, Steven, 2011, p.101)

“A premissa de que a inovação prospera quando as ideias se podem ligar e recombinar com outras ideias, por meio do acaso, e quando as intuições tropeçam noutras intuições, que felizmente preenchem os espaços em branco” (Johnson, Steven, 2011, p.120)

“Estarmos errados obriga-nos a explorar.” (Johnson, Steven, 2011, p.131)

“Estar enganado, só por si, não abre novas portas no adjacente possível mas obriga-nos a procurá-las. O problema do erro é o facto de nós termos uma tendência natural para o desvalorizarmos.” (Johnson, Steven, 2011, p.132)

“O argumento, em resumo, é este. Todos os processos evolucionários dependem do facto de a informação ser copiada com variação e seleção. A maioria dos seres vivos da Terra é produto da evolução baseada na cópia, na variação e na seleção dos genes.

Contudo, quando os humanos começaram a imitar, criaram um novo tipo de cópia e desenvolveram um processo evolucionário baseado na cópia, na variação e na seleção dos memes. Este novo sistema evolucionário evoluiu ao lado do antigo para nos tornar em mais do que máquinas de genes. Nós, os únicos deste planeta, somos também máquinas de memes.” (Blackmore, Susan, 2007, p.25)

“O aumento do tamanho do cérebro foi impulsionado pelos e para os memes, visto que transformaram um cérebro vulgar numa máquina de memes. Chamei a este processo uma pressão memética (Blackmore, 1999, 2001) e sugeri que se terá iniciado naturalmente logo que os nossos antepassados hominídeos passaram a ser capazes de imitarem com fidelidade suficiente para criarem os primeiros memes. Não interessa o que eram estes memes — talvez novas maneiras de caçar, de acender fogueiras ou de vestir roupas —, mas, fossem o que fossem, terão alterado o ambiente em que os genes humanos eram selecionados e dado uma vantagem aos indivíduos que os podiam copiar.” (Blackmore, Susan, 2007, p.30)

“Se alguns sons se tornam populares, então os cérebros, com o tempo, começarão a copiar melhor esse tipo de sons. Por outras palavras, o cérebro transforma-se gradualmente num órgão concebido para copiar os mesmos tipos de sons que evoluíram no grupo dos memes.

De facto, o redesenho da laringe humana, da garganta e do cérebro para a linguagem foi muito dramática e é uma das características que mais nos distingue dos símios.

Obviamente, a linguagem é mais do que meros sons sem sentido; esses sons referem-se a coisas, pessoas e ações. Isto terá acontecido na altura em que as pessoas copiavam os sons que outros faziam enquanto olhavam para um objeto em particular ou faziam alguma ação, ou olhavam para alguém a fazer uma ação.” (Blackmore, Susan, 2007, p.32)

### **3. CONHECIMENTO EXPERIMENTAL**



**ESTUDO TEÓRICO**





## **INTRODUÇÃO**

Por Conhecimento Experimental entendemos todo o conhecimento fundado na experiência, entendida como o conhecimento adquirido por prática, estudos, observação, ensaio ou tentativa.

Neste capítulo serão apresentadas temáticas variadas no campo da experimentação cujos resultados o autor considera relevantes para a presente investigação. São abordados a importância fundamental da música na estruturação das vivências e sociabilidades lúdicas e culturais, formação identitária dos seus ouvintes, das cidades onde se ouve e das culturas onde circula, através de testemunhos de pessoas inseridas no contexto musical.



### **3.1. EM BUSCA DE SENTIDO: UM PSICÓLOGO NO CAMPO DE CONCENTRAÇÃO – VIKTOR E. FRANKL**

“Neste livro, o Dr. Frankl descreve a experiência que o levou à descoberta da logoterapia. Prisioneiro durante longo tempo em campos de concentração, onde seres humanos eram tratados de modo pior do que se fossem animais ele se viu reduzido aos limites entre o ser e o não-ser. O pai, a mãe, o irmão e a esposa de Viktor Frankl morreram em campos de concentração ou em crematórios, e exceto sua irmã, toda sua família morreu nos campos de concentração. Como foi que ele - tendo perdido tudo o que era seu, com todos os seus valores destruídos, sofrendo de fome, do frio e da brutalidade, esperando a cada momento a sua extinção final - conseguiu encarar a vida como algo que valia a pena preservar?” (Autor desconhecido, 2012 p.2)

“No campo de concentração todas as circunstâncias conspiram para fazer o prisioneiro perder seu controle. Todos os objetivos comuns da vida estão desfeitos. A única coisa que sobrou é "a última liberdade humana" - a capacidade de escolher a atitude pessoal que se assume diante de determinado conjunto de circunstâncias". Esta liberdade última, reconhecida pelos antigos estóicos e pelos modernos existencialistas, assume um vívido significado na história de Frankl. Os prisioneiros eram apenas cidadãos comuns; mas alguns, pelo menos, comprovaram a capacidade humana de erguer-se acima do seu destino externo ao optarem por serem "dignos do seu sofrimento".

Naturalmente, o autor, como psicoterapeuta, deseja saber como se pode ajudar as pessoas a alcançar esta capacidade exclusiva dos humanos. Como se pode despertar num paciente o sentimento de que é responsável por algo perante a vida, por mais duras que sejam as circunstâncias? Frankl nos dá um emocionante relato de uma sessão terapêutica que teve com seus companheiros de prisão.” (Frankl, Viktor, 2012 p.3)

#### **3.1.1. EM BUSCA DE SENTIDO**

“Este livro não trata de fatos e acontecimentos externos, mas de experiências pessoais que milhares de prisioneiros viveram de muitas formas. É a história de um campo de concentração visto de dentro, contada por um dos seus sobreviventes. Não vamos descrever os grandes horrores (já bastante denunciados; embora nem sempre se

acredite neles), mas sim as inúmeras pequenas torturas. Em outras palavras, tentarei responder à seguinte pergunta: "De que modo se refletia na cabeça do prisioneiro médio a vida cotidiana do campo de concentração?"

Diga-se de antemão que as experiências aqui relatadas não se relacionam tanto com acontecimentos nos campos de concentração grandes e famosos, mas com os que ocorreram em suas famigeradas filiais menores. É fato notório que justamente estes campos mais reduzidos eram autênticos locais de extermínio" (Frankl, Viktor, 2012 p.5)

## SELEÇÃO ATIVA E PASSIVA

"Suponhamos, por exemplo, que seja iminente um transporte para levar certo número de internados para outro campo de concentração, segundo a versão oficial, mas há boas razões para supor que o destino seja a câmara de gás, porque o transporte de pessoas doentes e fracas representa uma seleção dos prisioneiros incapacitados de trabalhar, que deverão ser dizimados num campo maior, equipado com câmaras de gás e crematório. É neste momento que estoura a guerra de todos contra todos, ou melhor, de uns grupos e panelinhas contra outros. Cada qual procura proteger-se a si mesmo ou os que lhe são chegados, pô-los a salvo do transporte, "requisitá-los" no último momento da lista do transporte. Um fato está claro para todos: para aquele que for salvo desta maneira, outro terá que entrar na lista. Afinal de contas, o que importa é o número; o transporte terá que ser completado com determinado número de prisioneiros. Cada qual então representa pura e simplesmente uma cifra, pois na lista constam apenas os números dos prisioneiros. Afinal de contas é preciso considerar que em Auschwitz, por exemplo, quando o prisioneiro passa pela recepção, ele é despojado de todos os haveres e assim também acaba ficando sem nenhum documento, de modo que, quem quiser, pode simplesmente adotar um nome qualquer, alegar outra profissão, etc. Não são poucos os que apelam para este truque, por diversas razões. A única coisa que não dá margem a dúvidas e que interessa aos funcionários do campo de concentração é o número do prisioneiro, geralmente tatuado no corpo. Nenhum vigia ou supervisor tem a ideia de exigir que o prisioneiro se identifique pelo nome, quando quer denunciá-lo, o que geralmente acontece por alegação de "preguiça". Simplesmente verifica o número que todo prisioneiro precisa usar, costurado em determinados pontos da calça, do casaco e da capa, e o anotar (ocorrência muito temida por suas consequências)." (Frankl, Viktor, 2012 p.6)

## DESINFECÇÃO

"Ficamos esperando agora num galpão que forma a ante-sala da "desinfecção". A SS vem com cobertores sobre os quais devem ser jogadas as posses pessoais, todos os

relógios e todas as jóias. Para a diversão dos prisioneiros "antigos" que colaboram, ainda há entre nós alguns ingênuos que se arriscam a perguntar se não se poderia ficar ao menos com uma aliança, um medalhão, um talismã ou uma lembrança? Ninguém consegue acreditar que de fato tiram literalmente tudo da gente. Procuro conquistar a confiança de um dos prisioneiros antigos. Aproximo-me dele com cuidado, mostro um rolo de papel no bolso interno da minha capa e digo: "Olha aqui! Tenho comigo um manuscrito científico a ser publicado - já sei o que vais dizer, já sei: 'escapar com vida, salvar a vida nua e crua é tudo, é o máximo que se pode pedir do destino'. Mas eu não posso largar isto, eu tenho essa mania de grandeza e quero mais. Quero ficar com este manuscrito, preservá-lo de alguma forma - ele contém a obra da minha vida; compreendes?" (Frankl, Viktor, 2012 pp.11-12)

## O QUE RESTA: A EXISTÊNCIA NUA E CRUA

"Enquanto ainda esperamos pelo chuveiro, experimentamos integralmente a nudez: agora nada mais temos senão esse nosso corpo nu (sem os cabelos). Nada possuímos a não ser, literalmente, nossa existência nua e crua. Que restou em comum com nossa vida de antes? Para mim, por exemplo, ficaram os óculos e o cinto; este, entretanto, teria que ser dado em troca de um pedaço de pão, mais tarde." (Frankl, Viktor, 2012 p.12)

## A FUGA DENTRO DE SI

"Apesar de todo o primitivismo que toma conta da pessoa no campo de concentração, não só exteriormente, mas em sua vida interior, percebem-se, embora esporadicamente, os indícios de uma expressiva tendência para a vivência do próprio íntimo. Pessoas sensíveis, originalmente habituadas a uma vida intelectual e culturalmente ativa, dependendo das circunstâncias e a despeito de sua delicada sensibilidade emocional, experimentarão a difícil situação externa no campo de concentração de forma, sem dúvida, dolorosa; esta, não obstante, ter para elas efeitos menos destrutivos em sua existência espiritual. Pois justamente para essas pessoas permanece aberta a possibilidade de se retirar daquele ambiente terrível para se refugiar num domínio de liberdade espiritual e riqueza interior. Esta é a única explicação para o paradoxo de às vezes, justamente aquelas pessoas de constituição mais delicada conseguirem suportar melhor a vida num campo de concentração do que as pessoas de natureza mais robusta.

Para tornar este tipo de experiência mais ou menos compreensível, vejo-me outra vez obrigado a reportar-me a coisas pessoais." (Frankl, Viktor, 2012 p.24)

### 3.1.2. CONCEITOS FUNDAMENTAIS DA LOGOTERAPIA

“Quero explicar por que tomei o termo "logoterapia" para designar minha teoria. O termo "logos" é uma palavra grega, e significa "sentido"! A logoterapia, ou, como tem sido chamada por alguns autores, a "Terceira Escola Vienense de Psicoterapia", concentra-se no sentido da existência humana, bem como na busca da pessoa por este sentido. Para a logoterapia, a busca de sentido na vida da pessoa é a principal força motivadora no ser humano. Por esta razão costumo falar de uma vontade de sentido, a contrastar com o princípio do prazer (ou, como também poderíamos chamá-lo, a vontade de prazer) no qual repousa a psicanálise freudiana, e contrastando ainda com a vontade de poder, enfatizada pela psicologia adleriana através do uso do termo "busca de superioridade".” (Frankl, Viktor, 2012 p.58)

#### A VONTADE DE SENTIDO

“A busca do indivíduo por um sentido é a motivação primária em sua vida, e não uma "racionalização secundária" de impulsos instintivos. Esse sentido é exclusivo e específico, uma vez que precisa e pode ser cumprido somente por aquela determinada pessoa. Somente então esse sentido assume uma importância que satisfará sua própria vontade de sentido. Alguns autores sustentam que sentidos e valores são "nada mais que mecanismos de defesa, formações reativas e sublimações". Mas, pelo que toca a mim, eu não estaria disposto a viver em função dos meus "mecanismos de defesa". Nem tampouco estaria pronto a morrer simplesmente por amor às minhas "formações reativas". O que acontece, porém, é que o ser humano é capaz de viver e até de morrer por seus ideais e valores!” (Frankl, Viktor, 2012 p.58)

Entretanto o autor fala de duas pesquisas efetuadas uma em uma em França e outra em Viena, onde 89% das pessoas consultadas disseram que o humano precisa de “algo” em função do qual viver. Outra pesquisa foi feita em 48 universidades e 78% dos alunos consideravam que o que era muito importante naquele momento era ganhar muito dinheiro e sentido para a vida.

“Naturalmente pode haver caso em que a preocupação de um indivíduo com valores é, na realidade, uma camuflagem de conflitos interiores ocultos; mas estes casos são, antes, exceções à regra, e não a regra em si. Nesses casos realmente temos que

lidar com pseudo-valores, e como tais eles terão que ser desmascarados. O desmascaramento, entretanto, deveria cessar no momento em que nos deparamos com o que é autêntico e genuíno na pessoa, como por exemplo o desejo do ser humano por uma vida tanto quanto possível dotada de sentido. Caso não parar ali, a única coisa que o "psicólogo desmascarador" realmente desmascara é seu próprio "motivo oculto" - a saber, sua necessidade inconsciente de degradar e depreciar o que é genuíno, o que é genuinamente humano no ser humano." (Frankl, Viktor, 2012 p.59)

## O VAZIO EXISTENCIAL

"O vazio existencial é um fenômeno muito difundido no século XX. Isto é compreensível; pode ser atribuído a uma dupla perda sofrida pelo ser humano desde que se tornou um ser verdadeiramente humano. No início da história, o homem foi perdendo alguns dos instintos animais básicos que regulam o comportamento do animal e asseguram sua existência. Tal segurança, assim como o paraíso, está cerrada ao ser humano para todo o sempre. Ele precisa fazer opções. Acresce-se ainda que o ser humano sofreu mais outra perda em seu desenvolvimento mais recente. As tradições, que serviam de apoio para seu comportamento, atualmente vêm diminuindo com grande rapidez. Nenhum instinto lhe diz o que deve fazer e não há tradição que lhe diga o que ele deveria fazer; às vezes ele não sabe sequer o que deseja fazer. Em vez disso, ele deseja fazer o que os outros fazem (conformismo), ou ele faz o que outras pessoas querem que ele faça (totalitarismo)." (Frankl, Viktor, 2012 pp.61-62)

"O vácuo existencial se manifesta principalmente num estado de tédio. Agora podemos entender por que Schopenhauer disse que, aparentemente, a humanidade estava fadada a oscilar eternamente entre os dois extremos de angústia e tédio. É concreto que atualmente o tédio está causando e certamente trazendo aos psiquiatras mais problemas de que o faz a angústia. E estes problemas estão se tornando cada vez mais agudos, uma vez que o crescente processo de automação provavelmente conduzirá a um aumento enorme nas horas de lazer do trabalhador médio. Lastimável é que muitos deles não saberão o que fazer com seu tempo livre.

Pensemos, por exemplo, na "neurose dominical", aquela espécie de depressão que acomete pessoas que se dão conta da falta de conteúdo de suas vidas quando passa o corre-corre da semana atarefada e o vazio dentro delas se torna manifesto." (Frankl, Viktor, 2012 p.62)

"Existem ainda diversas máscaras e disfarces sob os quais transparece o vazio existencial. Às vezes a vontade de sentido frustrada é vicariamente compensada por uma vontade de poder, incluindo a sua mais primitiva forma, que é a vontade de dinheiro. Em outros casos, o lugar da vontade de sentido frustrada é tomado pela vontade de prazer. É

por isso que muitas vezes a frustração existencial acaba em compensação sexual. Podemos observar nestes casos que a libido sexual assume proporções descabidas no vácuo existencial.” (Frankl, Viktor, 2012 p.62)

### **3.1.3. REFLEXÕES**

“Afinal de contas é preciso considerar que em Auschwitz, por exemplo, quando o prisioneiro passa pela recepção, ele é despojado de todos os haveres e assim também acaba ficando sem nenhum documento, de modo que, quem quiser, pode simplesmente adotar um nome qualquer, alegar outra profissão, etc.” (Frankl, Viktor, 2012 p.6)

“Enquanto ainda esperamos pelo chuveiro, experimentamos integralmente a nudez: agora nada mais temos senão esse nosso corpo nu (sem os cabelos). Nada possuímos a não ser, literalmente, nossa existência nua e crua. Que restou em comum com nossa vida de antes? Para mim, por exemplo, ficaram os óculos e o cinto” (Frankl, Viktor, 2012 p.12)

“A busca do indivíduo por um sentido é a motivação primária em sua vida, e não uma "racionalização secundária" de impulsos instintivos. Esse sentido é exclusivo e específico, uma vez que precisa e pode ser cumprido somente por aquela determinada pessoa. Somente então esse sentido assume uma importância que satisfará sua própria vontade de sentido. Alguns autores sustentam que sentidos e valores são "nada mais que mecanismos de defesa, formações reativas e sublimações". Mas, pelo que toca a mim, eu não estaria disposto a viver em função dos meus "mecanismos de defesa".” (Frankl, Viktor, 2012 p.58)

“Naturalmente pode haver caso em que a preocupação de um indivíduo com valores é, na realidade, uma camuflagem de conflitos interiores ocultos; mas estes casos são, antes, exceções à regra, e não a regra em si. Nesses casos realmente temos que lidar com pseudo-valores, e como tais eles terão que ser desmascarados. O desmascaramento, entretanto, deveria cessar no momento em que nos deparamos com o que é autêntico e genuíno na pessoa, como por exemplo o desejo do ser humano por uma vida tanto quanto possível dotada de sentido.” (Frankl, Viktor, 2012 p.61)



“Acresce-se ainda que o ser humano sofreu mais outra perda em seu desenvolvimento mais recente. As tradições, que serviam de apoio para seu comportamento, atualmente vêm diminuindo com grande rapidez. Nenhum instinto lhe diz o que deve fazer e não há tradição que lhe diga o que ele deveria fazer; às vezes ele não sabe sequer o que deseja fazer. Em vez disso, ele deseja fazer o que os outros fazem (conformismo), ou ele faz o que outras pessoas querem que ele faça (totalitarismo).” (Frankl, Viktor, 2012 pp.61-62)

“Existem ainda diversas máscaras e disfarces sob os quais transparece o vazio existencial. Às vezes a vontade de sentido frustrada é vicariamente compensada por uma vontade de poder, incluindo a sua mais primitiva forma, que é a vontade de dinheiro. Em outros casos, o lugar da vontade de sentido frustrada é tomado pela vontade de prazer.” (Frankl, Viktor, 2012 p.62)

### **3.2. MORE THAN LOUD. OS MUNDOS DENTRO DE CADA SOM – PAULA GUERRA**

“Neste Livro exploram-se os muitos mundos que existem dentro de cada som. Situando--nos no campo do pop rock, podemos facilmente perceber que as suas diferentes modalidades de género e de estilo têm tido, ao longo dos últimos setenta anos, uma importância fundamental na estruturação das vivências e sociabilidades lúdicas e culturais em todo o mundo, dando origem a uma profusão de pertenças, de gostos, espaços, obras, (sub)culturas e estilos. Pela sua relevância, não é de admirar que, ao longo das três últimas décadas, a música tenha vindo a constituir um domínio privilegiado de reflexão sociológica em torno da forma como esta se relaciona com a estrutura social do modo como se desenham, configuram e canonizam os mundos da música e qual a importância da música na formação identitária dos seus ouvintes, das cidades onde se ouve e das culturas onde circula.” (Gerra, Paula, 2015, p.9)

#### **3.2.1. A SOCIOLOGIA DA MÚSICA E OS SEUS FUNDADORES: PARA UMA REAPRECIAÇÃO DIACRÓNICA**

##### **INTROITO: SOCIOLOGIA VERSUS ESTÉTICA?**

“O destaque concedido à obra artística no quadro da análise dos fenómenos musicais — aqui tomados amplamente — tem sido objeto de debate perene, debate esse que vicejou o edifício conceptual da disciplina, ao convidar a mirada sociológica a um enfoque empírico-analítico, e acelerou, isto posto, a sucessão paradigmática que nos é familiar. Se a linha de pensamento associada, grosso modo, a Adorno assumia a obra musical como fulcro da abordagem histórica e sociológica, seguiu-se-lhe o questionamento sistemático e plural da autonomia do objeto estético, na pugna por uma análise meticulosa do contexto social que lhe é inerente.” (Fesch, Gil, 2015, p. 35)

“O interesse sociológico passa a incidir não nas propriedades sonoras do material musical — na «decifração sociológica» da obra artística ensimesmada —, mas na (co)produção da subjetividade através da música, i.e. no «conjunto de práticas, repertório

de sensibilidades, expressões corporais e emoções institucionalizadas» (Guerra, 2010: 90) que constituem o habitus dos sujeitos. Examina-se, em idêntico sentido, a «interseção entre o plano biográfico dos artistas e o da realidade social mais vasta em que se situam» (Guerra, 2010: 94), abrindo caminho a um enaltecimento analítico das relações — heterogêneas, recíprocas — entre arte e públicos, mediadas, entre outros, pelas instituições, espaços, disposições, gestos, linguagens, materiais e objetos (Hennion, 2002), rumo a uma recomposição dinâmica e criativa dos impulsos musicais/sociais.” (Fesch, Gil, 2015, pp. 35-36)

### **3.2.2. CAPAS DE DISCOS, ESTÉTICA, INTERVENÇÃO E RESISTÊNCIA: UMA APROXIMAÇÃO À SOCIOLOGIA PELO VISUAL**

#### **CIÊNCIAS SOCIAIS, IMAGEM, VISÃO E VISUALIDADE: UM BREVE ENQUADRAMENTO**

“A visão e a imagem adquiriram uma preponderância crescente nas últimas décadas, que resulta do facto de vivermos hoje rodeados por múltiplos e diversificados aparelhos óticos, visuais e audiovisuais, alterando profundamente o modo como pensamos e nos relacionamos com o mundo, a diferentes níveis. Embora as imagens tenham acompanhado a História da Humanidade desde tempos remotos, foi sobretudo com o surgimento da fotografia e, mais tarde, do cinema e da televisão, que se assistiu a uma aceleração e aprofundamento destes processos. Nesta primeira secção aborda-se, sinteticamente, a questão da imagem enquanto objeto de estudo e análise social.” (Quintela, Pedro, Oliveira, Ana, 2015, p. 127)

“No campo das ciências sociais, foram talvez os cultural studies a área disciplinar que deu um contributo mais decisivo nesta matéria, ao sublinhar a importância crucial da imagem, recuperando alguns dos princípios da análise semiótica. Investigadores como Hall (1997) afirmam que as imagens constituem um veículo privilegiado de acesso à cultura de uma dada comunidade ou de determinados grupos. Importa, contudo, perceber que as imagens possuem várias camadas semiológicas, são polissémicas. Neste sentido, a análise das imagens e representações visuais — incluindo as técnicas, as tecnologias (media) e as convenções seguidas — constitui um elemento fundamental para

compreendermos determinados modelos cognitivos e ideológicos.” (Quintela, Pedro, Oliveira, Ana, 2015, p. 128)

“No caso do punk, a importância do visual esteve, desde a sua génese, muito presente não só na forma como os membros desta subcultura se vestiam, mas também na forma como se exprimiam do ponto de vista estético em objetos gráficos como cartazes, fanzines, capas de discos e demotapes (Triggs, 2006, 2010). Estes objetos visuais e audiovisuais, produzidos geralmente de um modo do-it-yourself e underground, desrespeitando as convenções (artísticas e outras), tinham o fito de desafiar e «resistir» (ainda que simbolicamente) à ordem estabelecida, edificando assim um estilo sub-cultural muito próprio. Contudo, o punk, tal como outras manifestações subculturais, acabou por ser rapidamente apropriado pelas indústrias culturais, ocorrendo uma certa «domesticação» e até a uma «cristalização» num cliché de uma determinada estética visual e audiovisual punk (Guerra e Quintela, 2014).” (Quintela, Pedro, Oliveira, Ana, 2015, p. 128)

“Investigações recentes acerca das culturas juvenis contemporâneas são unânimes em reconhecer a importância crescente da imagem e da visualidade. Importa, contudo, reconhecer que propostas conceptuais como as de neo-tribos (Maffesoli, 1988; Feixa, 1999; Bennet, 2004), microculturas (Ferreira, 2008) e cenas (Peterson e bennett, 2004; Guerra, 2010, 2014) sublinham igualmente o carácter fugaz, mutante e transitório das culturas juvenis contemporâneas – que, conseqüentemente, se reflete nas imagens e representações visuais das diferentes tribos, microculturas ou cenas urbanas. Por outro lado, boa parte da cultura visual contemporânea evidencia uma forte profusão de estilos individuais, crescentemente ecléticos e cumulativos, o que contraria uma ideia de homogeneidade de estilos associada às subculturas juvenis.” (Quintela, Pedro, Oliveira, Ana, 2015, p. 129)

## MUSICA E IMAGEM: A RELEVÂNCIA DAS CAPAS DE DISCOS OU O FASCINIO PELO ART WORK

“As relações entre música e imagem são longas e profundas, com contornos complexos e amplos. Como vimos que a imagem e os elementos visuais constituem elementos importantes em muitas culturas juvenis contemporâneas, nas quais a música é também, com frequência, outro dos elementos-chave na estruturação de diferentes cenas ou tribos urbanas — a par de outros aspetos, relacionados com a adoção de determinados posicionamentos políticos ou ideológicos, ou ainda de determinados estilos de vida (Guerra, 2010). Neste sentido, pode afirmar-se que um determinado «estilo» comporta diferentes dimensões — sociopolíticas, estéticas, pessoais — que são muitas vezes

difícilmente destrincháveis, tais são as articulações e inter-relações que estabelecem entre si.” (Quintela, Pedro, Oliveira, Ana, 2015, pp. 129-130)

“Circunscrevendo esta discussão, propomo-nos a abordar, nesta segunda secção do artigo, as relações particulares que se estabelecem entre música e imagem no quadro a conceção, produção e comercialização de objetos que contêm os resultados da gravação e edição fonográfica, em diferentes suportes sonoros (CDs, LPs, cassetes, etc.). Referimo-nos ao music packaging que engloba inúmeras informações, visuais e escritas, acerca da obra, inseridas quer na capa e contracapa, quer no interior da embalagem, nos chamados booklets. Mais do que «meras» embalagens, entendemo-las enquanto contextos ativos de mediação cultural que desempenham um papel crucial no estabelecimento de relações de comunicação e empatia entre produtores (compositores, letristas, músicos e editores), intermediários culturais (críticos, jornalistas, agentes e promotores) e ouvintes (consumidores esporádicos e fãs de determinada estética ou grupo musical).

A importância das capas de discos deve ser necessariamente compreendida no quadro do processo de desenvolvimento da indústria cultural do disco, a partir da segunda metade do século XX. Trata-se de um processo que se insere em lógicas mais amplas de industrialização da cultura, articulando-se com um conjunto de outros média que se têm desenvolvido em paralelo — caso da rádio, da televisão, da imprensa musical escrita ou, mais recentemente, da Internet. Neste contexto, as capas de discos são, desde logo, embalagens capazes de proteger a mercadoria (o disco), mas que, além disso, também contribuem para as tornar mais atraentes e interessantes, despertando a atenção dos ouvintes e criando elementos visuais que fiquem na memória (Jones e Sorger, 1999). Embora praticamente desde a invenção do fonograma, em finais do século XIX, sempre tenham existido invólucros que embalavam os registos áudio (Jones e Sorger, 1999), importa recordar que as primeiras capas de discos surgem apenas no início da década de 1940, pela mão do designer gráfico Alex Steinweiss (Rezende, 2012). Efetivamente, até então os discos de 78rpm não tinham propriamente uma capa, no sentido em que hoje a entendemos, embora tivessem uma embalagem: eram, em geral, envelopes em papel kraft, de diferentes cores, acompanhados de alguma informação escrita (título do álbum, autor e temas) registada na lombada e na capa (Jones e Sorger, 1999; Rezende, 2012). Estas embalagens eram, contudo, pouco apelativas e tornavam difícil a diferenciação dos produtos, o que motivou o desenvolvimento de novas abordagens ao packaging.

As capas de discos ganham uma importância crescente ao longo das décadas de 40 e 50 do século XX, acompanhando a ascensão do LP (Long Play), que surge apenas em 1948. Num período em que o design das capas (cores, formas, tipografia, composição, etc.) era decidido entre designer e editor, estando geralmente os músicos e compositores afastados deste processo, entendia-se que esta informação visual era importante para traduzir o perfil da editora e informar acerca dos artistas e músicas gravadas. O design de

capas de discos vai constituir ainda uma resposta da indústria fonográfica a novos padrões de consumo. Este é notoriamente o caso dos LP de jazz, produtos dirigidos a um público adulto, que se vão destacar neste período pelo seu carácter sofisticado e variado, utilizando de forma inovadora a fotografia, a cor, a ilustração e a tipografia. De algum modo, emerge aqui uma consciência mais clara da ligação que era possível estabelecer entre a imagem e a música (Jones e Sorger, 1999: 74).

A partir dos anos 1960-70, com o boom da música rock, as capas de discos tornam-se objetos diferenciadores, capazes de acrescentar valor aos conteúdos musicais existentes. Os conteúdos visuais e textuais inseridos nas capas, contracapas e booklets dos discos passam então a assumir um papel complementar às músicas, importante para a compreensão do «universo» dos músicos — as suas referências e inspirações em termos estéticos, políticos, sociais, etc. Por vezes, as capas tornam-se num espaço de experimentação estética e visual que, de algum modo, prolonga o registo musical per se. A partir deste momento, a própria dimensão tátil e sensorial associada ao manuseamento do disco adquire uma maior relevância.

Este processo de transformação parece estar relacionado não só com o boom do rock, mas também com outros movimentos juvenis, contraculturais e artísticos (como o psicadelismo, por exemplo) que ganham relevância no final da década de 1960. Destaque-se, nomeadamente, a crescente convergência entre música, artes visuais e design, verificando-se que vários artistas começam a explorar o suporte do disco enquanto espaço de experimentação visual e contestação dos padrões mais tradicionais e conservadores (Jones e Sorger, 1999; Rodrigues, 2006; Vargas, 2013; Etlinger, 2014).

As capas dos discos deixam, em suma, de ser um mero invólucro comercial, passando a integrar o projeto artístico dos músicos, ajudando a construir uma imagem mais completa do seu posicionamento, não só em termos estritamente musicais, mas também em termos políticos, culturais, sociais e estéticos mais alargados. O design gráfico desempenha, neste contexto, uma função estratégica, adensando a obra dos músicos e tornando-se num veiculador de ideias, «superando a tensão típica do design entre sua aplicação comercial e a criação puramente artística» (Vargas, 2013: 25).” (Quintela, Pedro, Oliveira, Ana, 2015, pp. 130-131)

Salienta ainda que as imagens textos e ideias veiculadas através das capas de discos não chegam só aos ouvintes - moldando como estes se relacionam com a musica - mas também alcançam diversos intermediários culturais.

“Com o advento do punk, em finais dos anos 1970, operam-se importantes ruturas nos processos de conceção e produção de capas de discos. A adoção de uma ética e

estética do-it-yourself constitui, conforme vimos, um elemento fundamental, nomeadamente ao nível da produção de elementos gráficos como cartazes, fanzines ou capas de discos (Triggs, 2006, 2010). Tal não significa, contudo, uma ausência de abordagens artísticas ou gráficas informadas do ponto de vista académico ou profissional. Pelo contrário, são habituais os in-house designers — isto é, designers de formação ou autodidatas, que são membros da cena ou com fortes ligações a ela, capazes de assegurar a integridade de um «estilo subcultural» punk e das mensagens político-ideológicas que se pretendiam transmitir (Raposo, 2012: 155).” (Quintela, Pedro, Oliveira, Ana, 2015, p. 132)

“Os anos subsequentes e, em especial, todo o período post-punk e new wave, que se prolonga até finais dos anos 1980, vão caracterizar-se por uma certa «excitação visual» e por uma proliferação de estilos que se irá refletir numa crescente afirmação da componente visual associada ao design de capas de discos e não só (Jones e Sorger, 1999: 82). Será durante estes anos que diferentes géneros musicais, underground ou mainstream, vão afirmar a sua identidade também através da imagem e do visual.

As décadas de 1980 e 90 caracterizam-se ainda pelo surgimento de novas tecnologias de audição de música — como a cassete, o CD, o DAT, o MiniDisc, o DVD, entre outros —que vão associar-se a novos sistemas miniaturizados de reprodução de som — caso dos emblemáticos Walkman e Discman. Estes novos suportes áudio vão secundarizar o papel central até então ocupado pela «velha» capa do disco em vinil, reduzindo as suas dimensões e, conseqüentemente, o seu impacto do ponto de vista gráfico e visual.

No caso do CD, houve uma profunda adaptação do packaging: embora as capas sejam reduzidas, perdendo protagonismo, surgem booklets cada vez mais elaborados, conferindo uma importância acrescida a elementos complementares à audição da música (textos, imagens e outros comentários escritos e visuais). Este é, contudo, um processo contraditório, como assinala Straw (2009: 86-87): por um lado, a introdução deste conjunto de textos paralelos apelam a um certo tipo de escuta ideal, em ambiente doméstico e reservado, que non remete claramente para o modelo de audiófilo da década de 1950; mas, por outro, uma das grandes alterações que o CD vai introduzir é justamente o seu carácter portátil. Efetivamente, o Discman surge em 1986 e, mais tarde, durante os anos 90, quer os computadores portáteis, quer muitos automóveis passam a ter leitores de CD, abrindo definitivamente o caminho para uma desmasterização não só do processo de audição, mas também contribuindo para alterar profundamente a relação que os ouvintes estabelecem com o suporte disco e com as embalagens em que estes se encontram. Progressivamente, os consumidores de música começam a desvalorizar as capas de CDs e as edições especiais contendo elementos gráficos e visuais sui generis.” (Quintela, Pedro, Oliveira, Ana, 2015, pp. 132-133)

## INTERPRETANDO SOCIOLOGICAMENTE AS CAPAS DE DISCOS: PROPOSTA DE GRELHA DE ANÁLISE, ILUSTRADA COM ALGUNS EXEMPLOS DA «CENA» PUNK EM PORTUGAL (1977-2013)

“Detetou-se, por exemplo, uma presença frequente da banda desenhada e do cartoon em muitas capas de discos e demotapes punk portugueses (presente em 9,4% das capas analisadas). Trata-se de uma técnica de ilustração que é bastante utilizada para representar membros da cena punk, elementos da banda ou ainda para representar situações em que se incentiva à ação direta e à rebelião com o «sistema» — por exemplo, ocupando casas abandonadas como forma de luta contra a especulação imobiliária, como se pode ver na capa do single dos Corrosão Caótica, «União e Ocupação», editado em 1992 (ver figura 2).” (Quintela, Pedro, Oliveira, Ana, 2015, p. 136)



Figura 2. – Corrosão Caótica, União e Ocupação, 1992

“O uso da tipografia manual é uma opção frequente em muitas destas capas de discos punk. Se esta opção parece remeter para uma certa ideia de autenticidade e de urgência, também revela, por outro lado, uma intensão deliberada de «desrespeitar» ou mesmo de «destruir» as convenções gráficas e tipográficas, numa atitude típica que, desde a sua génese, parece ter caracterizado uma certa «estética gráfica de resistência punk» (Triggs, 2006, 2010). O uso deste tipo de soluções tipográficas mais «sujas» e, por vezes, mesmo caóticas, até no modo como se encontram dispostas nas capas, parece reforçar a mensagem musical de provocação, e mesmo de choque, propostas por estas bandas. A título ilustrativo, veja-se as capas do single dos Aqui d'el Rock, «Há Que



Violentar o Sistema», editada em 1978, e da demotape dos Reltih Morte ao Mete-Nojo», editada em 1996 (ver figura 3).» (Quintela, Pedro, Oliveira, Ana, 2015, pp. 136-137)

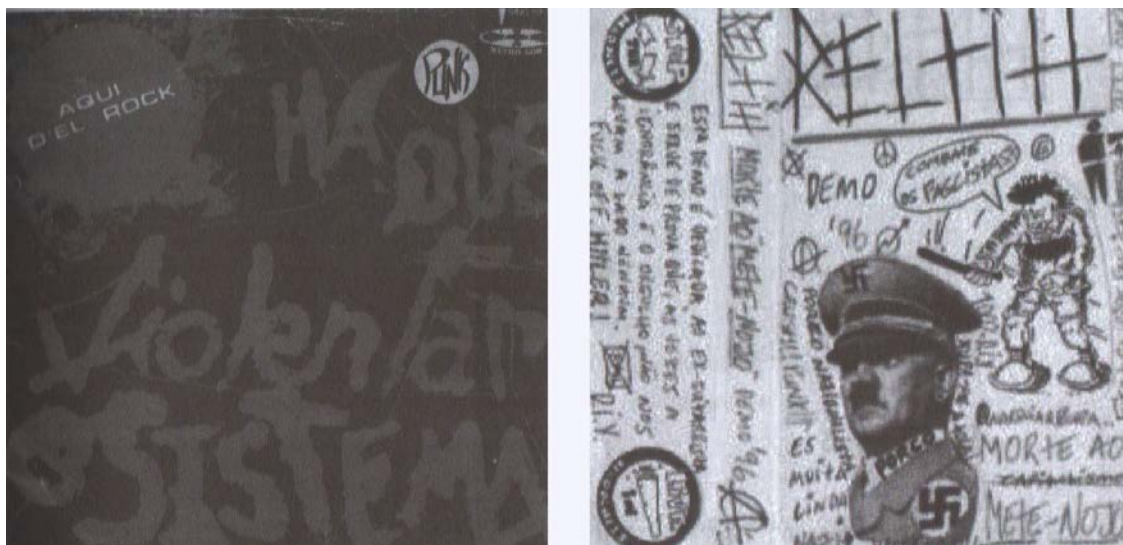


Figura 3. – Aqui d'el Rock, Há Que Violentar o Sistema, 1978 & Reltih, Morte ao Mete-Nojo, 1996

### 3.2.3. TERRITÓRIO(S) E TERRITORIALIDADE(S) DAS CENAS MUSICAIS ALTERNATIVAS LISBOETAS: UMA APROXIMAÇÃO ATRAVÉS DE ALGUNS LUGARES DE REFERÊNCIA

#### LISBOA, CENAS MUSICAIS E TERRITÓRIOS

“O consumo musical tem sido um tema importante na sociologia durante as últimas três décadas (DeNora, 2007). Percorridas pelos métodos quantitativos (Bourdieu, 1984; 2007) e qualitativos (DiMaggio, 1987; DeNora, 2000), as investigações já clássicas na área evidenciaram o papel da música como um meio de distinção social e de status. Recentemente, a proficuidade das ligações entre gosto musical e status têm-se mostrado, mais complexas. Destacam-se os Estudos Culturais de Birmingham e suas reactualizações contemporâneas, sobretudo nos contributos que deram à construção das identidades sociais e a todos os processos pelos quais foram atribuídos significados às obras musicais e à sua apropriação social (Hebdige, 2004; Feixa, 1999; Hall, 2003; Bennett e Peterson, 2004). Sarah Cohen reconheceu uma efetiva relação entre música, identidade local e território (Cohen, 1991; 1993; Corral, 2008), suplantando a abordagem

clássica dos cultural studies e encetando uma démarche assente na espacialização de dinâmicas grupais de consumo de música. Esta abordagem tem sido extremamente útil, pois funda-se no conceito de cena (Bennett e Peterson, 2004: 6-7; Bennett, 2004) enquanto construção social balizada pelas redes e padrões de interações que ocorrem num dado espaço-tempo. Assim, uma cena refere-se a um cluster de atividades sociais e culturais sem possuir fronteiras rígidas, mas vinculado a um espaço de interação. As cenas podem distinguir-se entre si pela sua localização geográfica, pelo tipo de produção cultural que as identifica ou pelas atividades sociais que as animam. A grande virtude do conceito assenta no facto de nos fazer um convite aos mapeamentos do território urbano, a novas formas, a novos usos, a novas semióticas, a novas relações (Straw, 2005: 412).

Tal como referiu Barry Shank (1994), uma cena pode ser definida como uma comunidade significativa de sons, imagens, lifestyles, estéticas... O termo cena, expressando a teatralidade da cidade e a capacidade desta gerar imagens das interações, capta o sentido de agitação da cidade, as sociabilidades quotidianas. Will Straw considera que as cenas mais frequentes e recorrentemente identificadas são as que se relacionam com a música (Straw, 2005: 412). A produção e o consumo de música são, com efeito, multiplicadores de sociabilidades. A música, mais do que qualquer outro domínio artístico, inscreve-se nos corpos, nos grupos, nas interações (Hennion, 1993). Por isso, os espaços que aqui são objeto do nosso interesse, são e foram catalisadores de cenas (sociabilidades, modernidade e abertura), na última década na cidade de Lisboa — e foram espaços onde tudo começou pela música, pela sua fruição e pela busca de um som diferente, alternativo, indie (Belanciano, 2003). Tendo como pano de fundo a cidade de Lisboa, e um trabalho empírico desenvolvido entre 2005 e 2009<sup>1</sup>, exploramos agora de que modo estas dimensões de análise estão ou não presentes nos discursos e práticas dos responsáveis de espaços de fruição, divulgação musical e sociabilidades noturnas que dão corpo à cena alternativa, musical e urbana, de Lisboa (Cf. Guerra, 2010).

Reportamo-nos a, um total de 16 espaços. Destes, cinco funcionam ou funcionaram como lojas de discos e/ou editoras e distribuidoras.” (Costa, Pedro, Guerra, Paula, Oliveira, Ana, 2015, pp. 187-188)

## ACTIVIDADES CULTURAIS, CRIATIVIDADE E ESPAÇO URBANO: UMA PROPOSTA DE GRELHA ANALÍTICA

“Fenómenos intrinsecamente culturais, as cidades sempre constituíram polos de criatividade, inovação e efervescência artística (cf. Scott, 1997, 2000; Hall 1998). Diversas vias têm sido exploradas para justificar essa relação. Costa (1999, 2000, 2007) indica três grandes linhas para analisar esta íntima relação entre atividades culturais e espaço urbano: (i) um conjunto de argumentos associados à necessidade de atingir limiares de

procura (e de oferta) mínimos para a provisão destas atividades (seja ela feita pelo mercado ou não), e à existência de massas críticas em termos de recursos (económicos, sociais, artísticos, tecnológicos) essenciais ao seu desenvolvimento; (ii) um conjunto de argumentos associados às possibilidades de aproveitamento e de exploração conjunta de economias externas (de escala e de gama), da redução dos custos de transação e da potenciação dos efeitos de aprendizagem coletiva e da «atmosfera» 8no sentido marshalliano) resultantes da aglomeração, fatores que potenciam a *clusterização* destas atividades; e (iii) um conjunto de argumentos associado às especificidades dos modos e estilos de vida em ambiente urbano-metropolitano e às mutações estruturais nos valores e práticas sociais, os quais contribuirão igualmente de forma relevante para esta concentração em meio urbano (incluindo aqui processos de individualização e de liminaridade, facilitados pelas maiores mobilidades e o menor controlo social, a busca de lógicas distintivas, ou a afirmação de identidades que tendem ser mais transitórias, reflexivas e plurais (cf. Costa, 2007:86-89).

Neste sentido, as cidades são polos de dinamização económica, concentrando as atividades indispensáveis ao desenvolvimento das «produções mais complexas, que requerem mais recursos, meios técnicos e tecnológicos, profissionais e conhecimentos», e os mercados de bens e serviços culturais. Depois, as cidades concentram os grupos sociais educacional e culturalmente mais qualificados, bem como as faixas etárias mais jovens, tendencialmente mais ativas do ponto de vista dos consumos culturais. Estes grupos, abraçando o cosmopolitismo, as múltiplas modalidades de estilização de vida quotidiana e a diversidade das culturas urbanas, «dão origem à constituição de procuras específicas e alimentam os círculos e as redes informais que caracterizam os mundos da produção e da criação cultural mais especializados, artesanais ou vanguardistas». As cidades são também proscénio de estratégias políticas orientadas para a transformação da cultura num trunfo decisivo no jogo da competição interurbana, «instrumento nos processos de transformação e reconversão do tecido urbano, na atração de fluxos económicos e sociais, na promoção do marketing autárquico» (Costa, Pedro, Guerra, Paula, Oliveira, Ana, 2015, pp. 189-190)

A questão simbólica e da identificação do lugar de cada espaço na construção de reputações é particularmente interessante, sendo relevante aferir se a reputação de um espaço decorre da reputação dos seus frequentadores e da cena respetiva; ou se, pelo contrário (e talvez, simultaneamente), a reputação desse espaço cria/alimenta a reputação dos seus frequentadores e da cena ela própria; procurando cartografar a imagem de cada espaço no espaço simbólico da «cena alternativa» da cidade.” (Costa, Pedro, Guerra, Paula, Oliveira, Ana, 2015, p. 193)

## A CRUCIALIDADE DO TERRITÓRIO NA CONSTRUÇÃO DA «CENA ALTERNATIVA»

“No âmbito da primeira dimensão de análise, e de forma geral, é reconhecida a importância do território e da localização específica dos espaços naquele que é o seu contributo para a constituição de uma cena alternativa. Esta relevância pode ser lida sobretudo a partir de dois pontos de vista. Por um lado, aquele que é relativo aos efeitos sinérgicos, decorrentes da proximidade dos diferentes espaços. Espaços como a ZdB, a AnAnAnA e o Music Box demonstram claramente ter consciência de que a sua localização é um ponto a seu favor, porque estão no centro da cidade e, simultaneamente, porque estão próximos de espaços com ofertas semelhantes ou complementares. Falam, por isso, de zonas e núcleos da cidade, que promovem e potenciam circuitos de sociabilidades, de consumos e de fruição cultural e musical, criando dinâmicas específicas dentro da cidade.” (Costa, Pedro, Guerra, Paula, Oliveira, Ana, 2015, pp. 193-194)

## FACTORES DE AGLOMERAÇÃO NA «CENA ALTERNATIVA»

“No âmbito da segunda dimensão analítica, e de forma também geral, os espaços considerados reconhecem a importância da aglomeração para a constituição da cena alternativa de Lisboa. Com efeito, e como foi anteriormente sugerido ao falar-se das sinergias advindas da proximidade de espaços com ofertas semelhantes ou complementares, os espaços que reportamos apontam como relevante a existência de massa crítica, de densidade relacional e de heterogeneidade, bem como proximidade em relação aos circuitos de mediação e gatekeeping. Tal identificação é sobretudo visível nos discursos dos responsáveis pelos espaços que se encontram no Bairro Alto, como a ZdB e a AnAnAnA, que dão conta da forma como os seus projetos beneficiam da «vida social» forte que caracteriza esta zona da cidade, não só à noite, mas também durante o dia. Na verdade, destacam o processo que se tem assistido nos últimos anos, no Bairro, de reconversão de pequenos negócios e do comércio tradicional, realçando a relevância desta zona da cidade. Não apenas ao nível das sociabilidades e dos lazeres noturnos, mas também do ponto de vista da cultura e dos negócios criativos. Nem só de bares se faz o Bairro Alto. Vários são os trabalhadores liberais, as agências de publicidade e de new media, os ateliers de arquitetura e de design que nele se mantêm, alimentando a imagem do Bairro Alto como um locus de movida criativa e beneficiando da proximidade entre si” (Costa, Pedro, Guerra, Paula, Oliveira, Ana, 2015, p. 196)

## ALGUMAS PISTAS CONCLUSIVAS

“Procurou-se neste artigo fazer uma primeira abordagem às territorialidades das cenas alternativas lisboetas, a partir de leitura de um conjunto de testemunhos empíricos recolhidos em espaços que se configuram como fundamentais na sustentação da cena musical alternativa da cidade.

Estes testemunhos permitiram-nos comprovar a importância do território e das dinâmicas da territorialidade na configuração das cenas, aos diversos níveis equacionados. A proposta de quadro analítico que avançamos permitiu uma análise a três níveis distintos. Um primeiro, associado à forma como o território e a territorialidade são assumidos pelos próprios elementos estruturantes da «cena alternativa», permitiu-nos confirmar a sua crucialidade no discurso dos inquiridos, refletida genericamente nas diversas subdimensões em análise (proximidade aos outros, sinergias, territorialidade...). Um segundo nível, relativo ao reconhecimento dos fatores de aglomeração para a constituição de uma «cena alternativa», permitiu igualmente uma confirmação genérica dos mesmos, em particular dos mais básicos, associados à dimensão, densidade e heterogeneidade das práticas, embora aqui alguns dos outros fatores mais específicos (por exemplo, os relativos às questões morfológicas, ao controle social, ou ao funcionamento dos mercados de trabalho) não apareçam como muito expressivos. Um terceiro nível, mais concentrado nas funções desempenhadas pelos diversos espaços constituintes da «cena alternativa» e pela consciência do seu posicionamento na mesma, permitiu resultados mais claros e evidentes em relação à cartografia das diversas funções desempenhadas por cada espaço específico, permitindo uma aferição dos seus contributos para a cena geral.” (Costa, Pedro, Guerra, Paula, Oliveira, Ana, 2015, pp. 199-200)

### 3.2.4. REFLEXÕES

“No caso do punk, a importância do visual esteve, desde a sua génese, muito presente não só na forma como os membros desta subcultura se vestiam, mas também na forma como se exprimiam do ponto de vista estético em objetos gráficos como cartazes, fanzines, capas de discos e demotapes (Triggs, 2006, 2010). Estes objetos visuais e

audiovisuais, produzidos geralmente de um modo do-it-yourself e underground” (Quintela, Pedro, Oliveira, Ana, 2015, p. 128)

“Investigações recentes acerca das culturas juvenis contemporâneas são unânimes em reconhecer a importância crescente da imagem e da visualidade.” (Quintela, Pedro, Oliveira, Ana, 2015, p. 129)

“Por outro lado, boa parte da cultura visual contemporânea evidencia uma forte profusão de estilos individuais, crescentemente ecléticos e cumulativos, o que contraria uma ideia de homogeneidade de estilos associada às subculturas juvenis” (Quintela, Pedro, Oliveira, Ana, 2015, p. 129)

“As relações entre música e imagem são longas e profundas, com contornos complexos e amplos. Como vimos que a imagem e os elementos visuais constituem elementos importantes em muitas culturas juvenis contemporâneas, nas quais a música é também, com frequência, outro dos elementos-chave na estruturação de diferentes cenas ou tribos urbanas” (Quintela, Pedro, Oliveira, Ana, 2015, p. 130)

“As capas dos discos deixam, em suma, de ser um mero invólucro comercial, passando a integrar o projeto artístico dos músicos, ajudando a construir uma imagem mais completa do seu posicionamento, não só em termos estritamente musicais, mas também em termos políticos, culturais, sociais e estéticos mais alargados.” (Quintela, Pedro, Oliveira, Ana, 2015, p. 131)

“O consumo musical tem sido um tema importante na sociologia durante as últimas três décadas (DeNora, 2007). Percorridas pelos métodos quantitativos (Bourdieu, 1984; 2007) e qualitativos (DiMaggio, 1987; DeNora, 2000), as investigações já clássicas na área evidenciaram o papel da música como um meio de distinção social e de status.” (Costa, Pedro, Guerra, Paula, Oliveira, Ana, 2015, p. 187)

“Sarah Cohen reconheceu uma efetiva relação entre música, identidade local e território (Cohen, 1991; 1993; Corral, 2008), suplantando a abordagem

clássica dos cultural studies e encetando uma démarche assente na espacialização de dinâmicas grupais de consumo de música.” (Costa, Pedro, Guerra, Paula, Oliveira, Ana, 2015, p. 187)

“O termo cena, expressando a teatralidade da cidade e a capacidade desta gerar imagens das interações, capta o sentido de agitação da cidade, as sociabilidades quotidianas. Will Straw considera que as cenas mais frequentes e recorrentemente identificadas são as que se relacionam com a música” (Costa, Pedro, Guerra, Paula, Oliveira, Ana, 2015, pp. 187-188)

## SÍNTESE DO CONHECIMENTO EXPERIMENTAL

“Afinal de contas é preciso considerar que em Auschwitz, por exemplo, quando o prisioneiro passa pela recepção, ele é despojado de todos os haveres e assim também acaba ficando sem nenhum documento, de modo que, quem quiser, pode simplesmente adotar um nome qualquer, alegar outra profissão, etc.” (Frankl, Viktor, 2012 p.6)

“Enquanto ainda esperamos pelo chuveiro, experimentamos integralmente a nudez: agora nada mais temos senão esse nosso corpo nu (sem os cabelos). Nada possuímos a não ser, literalmente, nossa existência nua e crua. Que restou em comum com nossa vida de antes? Para mim, por exemplo, ficaram os óculos e o cinto” (Frankl, Viktor, 2012 p.12)

“A busca do indivíduo por um sentido é a motivação primária em sua vida, e não uma "racionalização secundária" de impulsos instintivos. Esse sentido é exclusivo e específico, uma vez que precisa e pode ser cumprido somente por aquela determinada pessoa. Somente então esse sentido assume uma importância que satisfará sua própria vontade de sentido. Alguns autores sustentam que sentidos e valores são "nada mais que mecanismos de defesa, formações reativas e sublimações". Mas, pelo que toca a mim, eu não estaria disposto a viver em função dos meus "mecanismos de defesa".” (Frankl, Viktor, 2012 p.58)

“Acresce-se ainda que o ser humano sofreu mais outra perda em seu desenvolvimento mais recente. As tradições, que serviam de apoio para seu comportamento, atualmente vêm diminuindo com grande rapidez. Nenhum instinto lhe diz o que deve fazer e não há tradição que lhe diga o que ele deveria fazer; às vezes ele não sabe sequer o que deseja fazer. Em vez disso, ele deseja fazer o que os outros fazem (conformismo), ou ele faz o que outras pessoas querem que ele faça (totalitarismo).” (Frankl, Viktor, 2012 pp.61-62)

“No caso do punk, a importância do visual esteve, desde a sua gênese, muito presente não só na forma como os membros desta subcultura se vestiam, mas também na forma como se exprimiam do ponto de vista estético em objetos gráficos como cartazes, fanzines, capas de discos e demotapes (Triggs, 2006, 2010). Estes objetos visuais e audiovisuais, produzidos geralmente de um modo do-it-yourself e underground” (Quintela, Pedro, Oliveira, Ana, 2015, p. 128)



“Investigações recentes acerca das culturas juvenis contemporâneas são unânimes em reconhecer a importância crescente da imagem e da visualidade.” (Quintela, Pedro, Oliveira, Ana, 2015, p. 129)

“Por outro lado, boa parte da cultura visual contemporânea evidencia uma forte profusão de estilos individuais, crescentemente ecléticos e cumulativos, o que contraria uma ideia de homogeneidade de estilos associada às subculturas juvenis” (Quintela, Pedro, Oliveira, Ana, 2015, p. 129)

“As relações entre música e imagem são longas e profundas, com contornos complexos e amplos. Como vimos que a imagem e os elementos visuais constituem elementos importantes em muitas culturas juvenis contemporâneas, nas quais a música é também, com frequência, outro dos elementos-chave na estruturação de diferentes cenas ou tribos urbanas” (Quintela, Pedro, Oliveira, Ana, 2015, p. 130)

“As capas dos discos deixam, em suma, de ser um mero invólucro comercial, passando a integrar o projeto artístico dos músicos, ajudando a construir uma imagem mais completa do seu posicionamento, não só em termos estritamente musicais, mas também em termos políticos, culturais, sociais e estéticos mais alargados.” (Quintela, Pedro, Oliveira, Ana, 2015, p. 131)

“O consumo musical tem sido um tema importante na sociologia durante as últimas três décadas (DeNora, 2007). Percorridas pelos métodos quantitativos (Bourdieu, 1984; 2007) e qualitativos (DiMaggio, 1987; DeNora, 2000), as investigações já clássicas na área evidenciaram o papel da música como um meio de distinção social e de status.” (Costa, Pedro, Guerra, Paula, Oliveira, Ana, 2015, p. 187)

“Sarah Cohen reconheceu uma efetiva relação entre música, identidade local e território (Cohen, 1991; 1993; Corral, 2008), suplantando a abordagem clássica dos cultural studies e encetando uma démarche assente na espacialização de dinâmicas grupais de consumo de música.” (Costa, Pedro, Guerra, Paula, Oliveira, Ana, 2015, p. 187)

“O termo cena, expressando a teatralidade da cidade e a capacidade desta gerar imagens das interações, capta o sentido de agitação da cidade, as sociabilidades quotidianas. Will Straw considera que as cenas mais frequentes e recorrentemente identificadas são as que se relacionam com a música” (Costa, Pedro, Guerra, Paula, Oliveira, Ana, 2015, pp. 187-188)

## **4. CONHECIMENTO LOGÍSTICO**



**ESTUDO TEÓRICO**



## **INTRODUÇÃO**

Por conhecimento Logístico entende-se todo o conhecimento referente à organização e gestão de meios e materiais para uma atividade, ação ou evento. Baseia-se no "saber fazer" e permite a recolha de informações, o seu registo e a compreensão de princípios técnicos. É um conhecimento direcionado para a aplicação prática, sendo apreendido através de procedimentos construtivos, métodos de produção, administração de meios e materiais ou divisão de modelos sociais.

Neste capítulo serão apresentadas informações em relação ao funcionamento do olho e percepção de movimento, e, métodos de criação de uma linguagem cinematográfica, sejam eles ligados à montagem de filmes, ou fenómenos sonoros dos mesmos. No final são inventariadas características típicas de doenças mentais, com o objetivo de perceber que anomalias existem na sociedade.



#### 4.1. A IMAGEM – JACQUES AUMONT

“A imagem pode ter inúmeras atualizações potenciais, algumas se dirigem aos sentidos, outras unicamente ao intelecto, como quando se fala do poder que certas palavras têm de "produzir imagem", por uso metafórico, por exemplo. Convém portanto dizer em primeiro lugar que, sem ignorar essa multiplicidade de sentidos, aqui só será considerada uma variedade de imagens, as que possuem forma visível, as imagens visuais.

Este livro trata da imagem visual como modalidade particular da imagem em geral; para isso, seu objeto adota deliberadamente o âmbito da generalidade: examina, sem esquecer suas diferenças, o que é comum a todas as imagens visuais, quaisquer que sejam sua natureza, sua forma, seu uso, seu modo de produção.

Tal projeto, vindo de alguém que já se dedicou sobretudo à imagem cinematográfica, não é fortuito. Decorre, em essência, de duas constatações:

Primeiro, e sob um ponto de vista de certa forma interno à pedagogia da imagem, pareceu-me cada vez mais evidente, à medida que eu lecionava teoria e estética do filme, que esta não podia se desenvolver de forma isolada, mas que era indispensável articulá-la, histórica e teoricamente, a outras modalidades concretas da imagem visual - a pintura, a fotografia, o vídeo, para citar apenas as mais importantes. No fundo, pareceu-me quase absurdo continuar a falar do enquadramento no cinema sem de fato confrontar esse conceito com o de quadro pictórico, como me pareceu danoso falar de fotograma sem considerar o instantâneo fotográfico etc.

- Essa primeira constatação, reforçada no decurso dos anos, provem de fato de outra, mais ampla, que se refere ao destino das imagens em geral em nossa sociedade. É banal falar de "civilização da imagem", mas essa expressão revela bem o sentimento generalizado de se viver em um mundo onde as imagens são cada vez mais numerosas, mas também cada vez mais diversificadas e mais intercambiáveis. O cinema, hoje, e visto na televisão, como a pintura, há bastante tempo, e vista em reprodução fotográfica. Os cruzamentos, as trocas, as passagens da imagem são cada vez mais numerosos e pareceu-me que nenhuma categoria particular de imagem pode atualmente ser estudada sem que se considerem todas as outras.

É essa constatação inicial que explica a opção deste livro. Antes de tudo, permanecer o quanto possível no nível dos conceitos gerais e não teorizar a partir de uma modalidade particular da imagem. Simultaneamente, abrir amplo espaço a uma consideração efetiva - a título de exemplo, de aplicação, de caso particular das imagens específicas (a imagem fílmica, a imagem fotográfica etc) e até mesmo das imagens singulares.” (Aumont, Jacques, 2002 pp.13-14)

#### 4.1.1. A PARTE DO OLHO

“Se existem imagens e porque temos olhos: é evidente. As imagens, artefactos cada vez mais abundantes e importantes em nossa sociedade, não deixam por isso de ser objetos visuais como os outros, regidos exatamente pelas mesmas leis preceptivas. Vamos pois começar pelo estudo, breve, dessas leis.

A percepção visual é, de todos os modos de relação entre o homem e o mundo que o cerca, um dos mais bem conhecidos. Há um vasto corpus de observações empíricas, de experimentos, de teorias, que começou a constituir-se desde a Antiguidade.” (Aumont, Jacques, 2002 p.17)

“É no século XIX que começa verdadeiramente a teoria da percepção visual, com Helmholtz e Fechner. Em data recente (desde a última guerra), os laboratórios de psicofísica desenvolveram-se e a quantidade de observações e de experiências tornou-se considerável; simultaneamente tornou-se mais evidente a preocupação de estabelecer teorias da percepção visual que integram e ordenam os resultados dessas experiências, ao mesmo tempo que sugerem outras. Em resumo, o estudo da percepção visual tornou-se mais científico (por isso, ainda se está bastante longe de saber tudo sobre esse complexo fenómeno).” (Aumont, Jacques, 2002 pp.17-18)

#### O OLHO E O TEMPO

“A visão é antes de tudo um sentido espacial. Mas os fatores temporais a afetam muitíssimo. por três razões principais:

1. A maioria dos estímulos visuais varia com a duração, ou se produz sucessivamente.
2. Nossos olhos estão em constante movimento, o que faz variar a informação recebida pelo cérebro.
3. A própria percepção não é um processo instantâneo; certos estágios da percepção,<sup>30</sup> são rápidos, outros muito mais lentos, mas o processamento da informação se faz. sempre no tempo.” (Aumont, Jacques, 2002 p.31)

#### VARIAÇÃO DOS FENÓMENOS LUMINOSOS NO TEMPO

“A adaptação à luz é alias muito mais rápida do que a adaptação ao escuro: às vezes é penoso sair de uma sala de cinema e bruscamente estar de novo em pleno sol, mas a capacidade de visão é recuperada com rapidez, ao passo que, ao entrar na sala, e



preciso muito tempo antes de ver qualquer coisa (fora da tela, em geral muito luminosa). Em termos numéricos, a adaptação à luz necessita de alguns segundos (dependendo da amplitude da adaptação a ser processada), enquanto a adaptação ao escuro é um processo lento, que leva de 35 a 40 minutos (em torno de 10 minutos para permitir aos cones atingirem a sensibilidade máxima, e perto de 30 minutos, em seguida, para os bastonetes)." (Aumont, Jacques, 2002 p.32)

## OS MOVIMENTOS OCULARES

"Não apenas os olhos estão quase sempre em movimento, mas a cabeça e o corpo também se movem: a retina esta, pois, em movimento incessante em relação ao meio ambiente que ela percebe. Essa mobilidade contínua pode parecer fonte de "ruído" visual, cujos efeitos seria preciso atenuar; ora, não é o caso e, de facto, a percepção depende desses movimentos. Ao estabilizar artificialmente a imagem retiniana por meio de dispositivos complicados, constatou-se que se essa estabilização é efetiva com uma margem de 1 segundo (o que corresponde, na retina, a mais ou menos o tamanho de três recetores), produz-se progressivamente perda da cor e da forma, uma espécie de neblina que vem pouco a pouco mascarar a imagem. o movimento da retina é, portanto, indispensável à percepção (d. adiante, 2.1).

Os movimentos oculares são de diversos tipos:

- Os movimentos irregulares, muito rápidos (cerca de um decimo de segundo), bruscos, voluntários (em uma busca visual, por exemplo, quando se retorna a linha na leitura, ou quando se explora com os olhos uma imagem), ou involuntários (para ir examinar um estímulo detetado na periferia da retina). O tempo de latência (período entre um estímulo e a resposta por ele provocada) é relativamente longo, da ordem de dois décimos de segundo.

- Os movimentos de perseguição, pelos quais se segue um objeto em movimento (bastante lento): movimento mais regular, mais lento, quase impossível de ser realizado na ausência de um alvo móvel.

- Os movimentos de compreensão, (vestíbulo-oculares) destinados a manter a fixação durante o movimento da cabeça ou do corpo; são inteiramente reflexos.

- A deriva, sem objeto determinado, comprova a incapacidade do olho de manter-se fixo; é um movimento de velocidade moderada e de fraca amplitude, "corrigido" sem cessar por microscudidelas que reconduzem rapidamente o olho a posição de fixação.

Esses movimentos acarretam, durante sua realização, perda de sensibilidade mais ou menos importante, mas de que não somos conscientes." (Aumont, Jacques, 2002 pp.33-34)

## FATORES TEMPORAIS DA PERCEÇÃO

“Assim, de modo fundamental, o tempo esta inscrito em nossa percepção. A esse respeito, o conhecimento progrediu de maneira considerável com a descoberta, em 1974, de dois tipos de células do nervo ótico, umas especializadas na resposta aos estados de estímulo permanentes, e as outras aos estados transitórios.” (Aumont, Jacques, 2002 p.34)

“Correlativamente, há dois tipos de resposta temporal do sistema visual:

a) A resposta "lenta": é o conjunto dos efeitos de acumulação ou de integração temporal. o primeiro efeito, a acumulação, produz-se no nível dos recetores, que, em certos limites e se a quantidade de energia total for a mesma, não (ou pouco) distinguirão entre uma luz fraca e bastante longa, e um flash muito curto e intenso. o segundo efeito e o que se produz quando vários flashes estão "integrados" em uma única percepção, porque se sucedem com muita rapidez, rapidez superior a certa duração critica (essa fusão produzindo-se em níveis pós-retinianos).” (Aumont, Jacques, 2002 p.34)

“b) A resposta "rápida": e o conjunto dos efeitos de reação a estímulos que variam rapidamente. Entre esses efeitos, dois são em especial interessantes, porque se referem a percepção das imagens em movimento:

- A cintilação (em inglês, flicker): tudo se passa como se o sistema visual "tivesse dificuldade" em seguir as variações de uma luz periódica, quando a frequência delas e superior a alguns ciclos por segundo, mas permanece baixa. Produz-se então uma sensação de ofuscamento, que se chama cintilação. Quando a frequência das aparições da luz aumenta, esse efeito desaparece, alem de uma frequência dita frequência critica (cujo valor depende da intensidade luminosa), e percebe-se então uma luz continua.” (Aumont, Jacques, 2002 p.35)

“O mascaramento visual: estímulos luminosos que se sucedem bem próximos um do outro podem interagir, de forma que o segundo perturba a percepção do primeiro: é o que se chama efeito de mascara. Esse efeito reduz a sensibilidade ao primeiro estímulo: percebe-se menos contraste e a acuidade visual e menor.” (Aumont, Jacques, 2002 p.36)

## DO VISÍVEL AO VISUAL

### A PERCEÇÃO DO MOVIMENTO

“Trata-se de um problema com múltiplos aspetos, pois não só há. interesse em saber como percebemos o movimento dos objetos, mas também a razão por que percebemos um mundo estável durante nossos próprios movimentos, ou ainda as

relações entre percepção do movimento, orientação e atividade motora.” (Aumont, Jacques, 2002 p.47)

## MODELOS DE PERCEÇÃO DO MOVIMENTO

“Há varias teorias explicar a percepção do movimento; hoje a mais adotada e a que atribui essa percepção a dois fenómenos: o primeiro e a presença no sistema visual de detetores de movimento capazes de codificar os sinais que afetam pontos vizinhos na retina; o segundo é uma informação sobre nossos próprios movimentos, que permite não atribuir aos objetos percebidos um movimento aparente, decorrente de nossos deslocamentos ou de nossos movimentos oculares.” (Aumont, Jacques, 2002 p.47)

## MOVIMENTO REAL, MOVIMENTO APARENTE

“Ate aqui supusemos que se tinha de perceber um movimento real: o movimento de um objeto real situado em nosso campo visual. Ora, há muito constatou-se que, em certas condições, pode haver uma percepção de movimento ate na ausência de qualquer movimento real. É o que se chama movimento aparente.

A experiencia fundamental aqui é a mesma que evidenciou a noção (Wertheimer, 1912): mostram-se a um sujeito dois pontos luminosos pouco afastados no espaço, fazendo variar a distancia temporal entre eles. Enquanto o intervalo de tempo entre os dois flashes for muito pequeno, eles serão percebidos como simultâneos. Se, ao contrário, for muito elevado, os dois flashes serão percebidos como dois acontecimentos distintos e sucessivos. E na zona intermediaria – de 30 a 200 milissegundos entre cada flash - que surge o movimento aparente. Foram-lhe relacionadas diversas formas, rotuladas com letras do alfabeto grego: o movimento alfa e um movimento de expansão ou de contração (com dois flashes situados no mesmo lugar, mas com tamanhos diferentes), o movimento beta corresponde à experiencia descrita acima (movimento de um ponto a outro) etc; o conjunto desses fenómenos, muito diferentes uns dos outros mas aparentados, costuma ser chamado hoje "efeito-phi".” (Aumont, Jacques, 2002 pp.49-50)

“a) Movimento aparente e movimento real referem-se aos mesmos recetores? Parece, a luz de inúmeras experiencias, que estímulos complexos (ou muito próximos) são processados, em movimento aparente, pelo mesmo mecanismo que o movimento real, ao passo que estímulos mais "binários" (os dois pontos luminosos citados acima) implicam outro processamento.

b) Quais atributos de um objeto veiculam a impressão de movimento? Aparentemente, a prioridade é aqui da luminosidade em relação à cor e ate a forma:

percebe-se "primeiro" um movimento em termos de luz, e só depois e que esse movimento será atribuído a uma forma, logo a um objeto.

c) Que papel desempenha o mascaramento? O movimento aparente é, de modo geral, muito sensível ao mascaramento; será facilmente suprimido se for intercalado um campo luminoso uniforme entre os dois estímulos que supostamente dão origem a esse movimento.

d) Que relação existe entre percepção da forma e percepção do movimento? Sobre esse ponto, em que a experimentação é complexa, estamos pouco adiantados. Foi possível suscitar movimentos aparentes com estímulos sucessivos de formas muito diferentes: tem-se então a impressão de que essas formas, não apenas estão em movimento, mas transformam-se uma na outra (e exatamente o que se produz em desenhos animados como os de Robert Breer ou de Norman McLaren). Mas essas experiências são difíceis de interpretar; supôs-se algumas vezes que existe um sistema "desdobrado", interpretando por um lado a informação sobre o local do estímulo, por outro a informação sobre a identidade do objeto. Mas isso continua a ser hipotético." (Aumont, Jacques, 2002 pp.50-51)

## O CASO DO CINEMA

"O cinema utiliza imagens imóveis, projetadas em uma tela com certa cadência regular, e separadas por faixas pretas resultantes da ocultação da objetiva do projetor por uma paleta rotativa, quando da passagem da película de um fotograma ao seguinte. Ou seja, ao espectador de cinema é proposto um estímulo luminoso descontínuo, que dá (se a cintilação for eliminada, d. 1.3.3) uma impressão de continuidade, e além disso uma impressão de movimento interno à imagem por meio de movimento aparente que provém dos diversos tipos de efeito-phi.

Ademais, O movimento aparente no cinema implica estímulos sucessivos bastante semelhantes, pelo menos no interior de um mesmo plano; pode-se pois pensar (de acordo com o ponto 2.2.2, a) que ele aciona o mesmo mecanismo que a percepção do movimento real. As consequências dessa hipótese (hoje considerada como a mais provável) são evidentes: o movimento aparente no cinema não pode ser, fisiologicamente falando, diferenciado de um movimento real. Trata-se de uma perfeita ilusão, que repousa sobre uma das características inatas de nosso sistema visual, e os progressos recentes nos estudos da percepção visual vêm confirmar de modo notável as hipóteses, mais intuitivas naquela época do que científicas, da escola de Filmologia (1947-50), retomadas e sistematizadas nos primeiros artigos de Christian Metz (1964-65), entre outros." (Aumont, Jacques, 2002 p.51)

#### **4.1.2. A PARTE DO DISPOSITIVO**

“As determinações fisiológicas e psicológicas, tais como acabamos de expô-las, da relação do espectador com a imagem não bastam para descrever completamente essa relação. Alias, esta se dá em um conjunto de determinações que englobam e influenciam qualquer relação individual com as imagens. Entre essas determinações sociais figuram em especial os meios e técnicas de produção das imagens, seu modo de circulação e eventualmente de reprodução, os lugares onde elas estão acessíveis e os suportes que servem para difundi-las. É o conjunto desses dados, materiais e organizacionais, que chamamos de dispositivo retomando assim, mas logo mudando, o sentido conferido a esse termo por importantes estudos do início dos anos 70 referentes ao cinema.” (Aumont, Jacques, 2002 p.135)

#### **4.1.3. A PARTE DA IMAGEM**

“A imagem só existe para ser vista, por um espectador historicamente definido (isto é, que dispõe de certos dispositivos de imagens), e até as imagens mais automáticas, as das câmeras de vigilância, por exemplo, são produzidas de maneira deliberada, calculada, para certos efeitos sociais. Pode-se pois perguntar a priori se, em tudo isso, a imagem tem alguma parte que lhe seja própria: será tudo, na imagem, produzido, pensado e recebido como momento de um ato - social, comunicacional, expressivo, artístico etc? Com todo rigor, a parte da imagem pode ser completamente atribuída a um ou outro dos agentes da história social das imagens. Se a isolamos aqui, de modo um pouco artificial, e por pura comodidade, para apresentar um conjunto de pesquisas sobre a representação que, de certa forma, consideraram a imagem como dotada de valores imanentes. Cedemos, assim, neste capítulo a tentação de personificar a Imagem, de fazer dela a fonte de processos, de afetos, de significações. Mas limitaremos estritamente essa tentação, pois examinaremos apenas um dos valores da imagem, seu valor representativo, sua relação com a realidade sensível, reservando para o último capítulo seus valores expressivos, os que se pode considerar como ainda mais “próprios” à imagem e que pertencem, portanto, à estética e às doutrinas artísticas.” (Aumont, Jacques, 2002 pp.197-198)

#### 4.1.4. REFLEXÕES

“A maioria dos estímulos visuais varia com a duração, ou se produz sucessivamente.” (Aumont, Jacques, 2002 p.31)

“Nossos olhos estão em constante movimento, o que faz variar a informação recebida pelo cérebro.” (Aumont, Jacques, 2002 p.31)

“A própria percepção não é um processo instantâneo; certos estágios da percepção, são rápidos, outros muito mais lentos, mas o processamento da informação se faz. sempre no tempo.” (Aumont, Jacques, 2002 p.31)

“Os movimentos irregulares, muito rápidos (cerca de um decimo de segundo), bruscos, voluntários (em uma busca visual, por exemplo, quando se retorna a linha na leitura, ou quando se explora com os olhos uma imagem), ou involuntários (para ir examinar um estímulo detectado na periferia da retina). O tempo de latência (período entre um estímulo e a resposta por ele provocada) é relativamente longo, da ordem de dois décimos de segundo.” (Aumont, Jacques, 2002 p. 33)

“Os movimentos de perseguição, pelos quais se segue um objeto em movimento (bastante lento): movimento mais regular, mais lento, quase impossível de ser realizado na ausência de um alvo móvel.” (Aumont, Jacques, 2002 p. 33)

“Os movimentos de compreensão, (vestíbulo-oculares) destinados a manter a fixação durante o movimento da cabeça ou do corpo; são inteiramente reflexos.” (Aumont, Jacques, 2002 p. 33)

“deriva, sem objeto determinado, comprova a incapacidade do olho de manter-se fixo; é um movimento de velocidade moderada e de fraca amplitude, "corrigido" sem cessar por microssacudidas que reconduzem rapidamente o olho a posição de fixação.” (Aumont, Jacques, 2002 p. 33)

“estímulos luminosos que se sucedem bem próximos um do outro podem interagir, de forma que o segundo perturba a percepção do primeiro: é o que se chama efeito de mascara.” (Aumont, Jacques, 2002 p. 36)

## 4.2. A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA – MARCEL MARTIN

“Noventa anos após a descoberta dos irmãos Lumière, deixou de ser possível afirmar, seriamente, que o cinema não é uma arte. Será então presunção pensar que há, na história do cinema, cerca de cinquenta filmes que são tão preciosos como a Ilíada, o Pártenon, a Capela Sistina, a Gioconda ou a Nona Sinfonia, e cuja destruição empobreceria de modo idêntico o património artístico e cultural da humanidade? Sim, talvez, porque uma tal afirmação parecerá audaciosa àqueles que persistem em considerar o cinema como uma «divertimento de hilotas» (Georges Duhamel): é fácil responder que, se certas pessoas desprezam o cinema, é, com efeito, porque ignoram a sua beleza e que, mesmo assim, é absolutamente irracional ter por desprezível uma arte que é, socialmente falando, a mais importante e a mais influente da nossa época.

Mas é preciso reconhecer que a própria natureza do cinema fornece muitas armas contra ele.

O cinema é fragilidade porque está ligado a um suporte material extremamente delicado e que acaba por se estragar com o uso; porque só há muito pouco tempo é que se encontra protegido pelo depósito legal e porque o direito moral dos criadores quase não é reconhecido; porque é considerado, antes de tudo, uma mercadoria, e porque o possuidor tem o direito de destruir os filmes como muito bem entender; porque está submetido aos imperativos dos comanditários e porque em nenhuma das outras artes as contingências materiais têm tanta influência sobre a liberdade dos criadores.

O cinema é futilidade porque é a mais jovem de todas as artes, nascida de uma vulgar técnica de reprodução mecânica da realidade; porque é considerado pela imensa maioria do público como um simples divertimento onde se vai sem cerimónia; porque a censura, os produtores, os distribuidores e os exibidores cortam os filmes à sua vontade; porque as condições do espetáculo são tão lamentáveis que no sistema de sessões contínuas se pode ver o fim antes do começo, projetado numa tela que não corresponde ao formato do filme; porque em nenhuma outra arte a concordância crítica é tão difícil de atingir e porque todas as pessoas se julgam autorizadas, tratando-se de cinema, a se considerarem juízes.

O cinema é facilidade porque se apresenta, a maioria das vezes, sob as aparências do melodrama, do erotismo ou da violência; porque consagra, em grande parte da sua produção, o triunfo da imbecilidade; porque é, nas mãos das potências económicas que o dominam, um instrumento de embrutecimento, unia «fábrica de sonhos» (Ilya Ehrenburg), «rio fugaz desbobinando à farta quilómetros de ópio ótico» (Audiberti).



Deste modo, vícios profundos contrariam o desenvolvimento estético do cinema; e, para além disso, um pecado original vergonhoso pesa sobre o seu destino.” (Martin, Marcel, 2005, pp. 17-18)

#### **4.2.1. LIGAÇÕES E TRANSIÇÕES**

“Este capítulo é a continuação direta do precedente. Um filme é feito com várias centenas de pedaços e a continuidade lógica e cronológica nem sempre é suficiente para tornar a sua sequência perfeitamente compreensível para o espectador, tanto mais que nos últimos vinte anos a cronologia foi frequentemente desprezada e que a representação do espaço tem sido sempre das mais audaciosas.

Na ausência (eventualmente) de continuidade lógica, temporal e espacial, ou pelo menos para mais clareza, é necessário recorrer-se a ligações ou transições plásticas e psicológicas, ao mesmo tempo visuais e sonoras, destinadas a constituir as articulações da narrativa.

Os processos técnicos de transição constituem o que se poderia chamar uma pontuação por analogia com os processos correspondentes na escrita: mas é evidente que esta analogia é puramente formal, visto não existir qualquer correspondência significativa entre os dois sistemas. Num filme, as transições têm como objetivo assegurar a fluidez da narrativa e evitar as ligações erradas (falsos raccords).

Eis, portanto, uma nomenclatura breve destes processos de transição. A mudança de plano por corte brusco: é a substituição brutal de uma imagem por outra. É a transição mais elementar, mais corrente, também a mais essencial: o cinema tornou-se uma arte no dia em que se aprendeu a colar os pedaços de filmes separados no momento da filmagem. A planificação e a montagem estão compreendidas nestas duas operações primárias. O corte normal emprega-se quando a transição não tem valor significativo por si próprio, quando corresponde a uma simples mudança de ponto de vista ou a uma simples sucessão na percepção, sem expressão (em geral) de tempo decorrido nem de espaço percorrido - e sem interrupção (em geral) da banda sonora.

A abertura em fusão e o fecho em fusão (ou fusão a negro) separam geralmente umas sequências das outras e servem para marcar uma importante mudança de ação, para assinalar a passagem do tempo ou ainda para apontar uma mudança de lugar. A fusão a negro marca uma passagem sensível na narrativa e é acompanhada por uma

paragem na banda sonora. Depois de uma tal transição é bom voltar a definir as coordenadas temporais e espaciais da sequência que se inicia. E a mais marcante de todas as transições e corresponde à mudança de capítulo.

A fusão encadeada consiste na substituição de um plano por outro através da sobreposição momentânea de uma imagem que aparece sobre a precedente a qual se desvanece lentamente. Tem sempre, salvo casos excecionais, a função de marcar uma passagem de tempo, substituindo gradualmente um pelo outro, dois aspetos temporalmente diferentes (no sentido do futuro ou do passado, segundo o contexto) de uma personagem ou objeto.” (Martin, Marcel, 2005, pp. 109-110)

“Panorâmica corrida: fusão encadeada de um tipo particular, que consiste em passar de uma imagem para outra por meio de uma panorâmica muito rápida, efetuada perante um fundo neutro e que aparece desfocado no ecrã. É pouco utilizada por ser demasiado artificial. (Martin, Marcel, 2005, p. 111)

As cortinas e as íris: uma imagem é substituída pouco a pouco por outra, que desliza sobre ela, quer lateralmente, quer à maneira de leque - ou então o aparecimento de uma imagem faz-se sob a forma de uma abertura circular que aumenta ou diminui (íris).” (Martin, Marcel, 2005, pp.111)

## LIGAÇÕES DE ORDEM PLÁSTICA

“A - Analogia de conteúdo material, isto é, identidade, homologia ou semelhança fundamentando a transição: passagem de uma carta das mãos de quem a escreve para o seu destinatário” (Martin, Marcel, 2005, p. 111)

“B - Analogia do conteúdo estrutural, isto é, semelhança da composição interna da imagem, entendida num sentido predominantemente estático: a imagem de um jato de vinho, saindo de um barril derrubado, dá lugar a um grupo de camponeses saindo de um baile popular” (Martin, Marcel, 2005, p. 112)

“C - Analogia de conteúdo dinâmico, quer dizer, baseado em movimentos análogos de personagens ou de objetos: são as ligações no movimento, isto é, a ligação entre os movimentos idênticos de dois motivos diferentes ou do mesmo motivo em dois momentos sucessivos da sua trajetória.” (Martin, Marcel, 2005, p. 112)

## LIGAÇÕES DE ORDEM PSICOLÓGICA

“A analogia que justifica a aproximação não aparece de maneira direta no conteúdo da imagem e é o pensamento do espectador que efetua a ligação. Pertencem a este tipo, em primeiro lugar, as transições mais elementares, quer dizer, as mudanças de planos baseadas no olhar; esta técnica é evidente no campo-contracampo (a conversa entre duas personagens mostradas alternadamente), mas justifica também a maioria das ligações de planos que, à semelhança de uma personagem que olha, fazem suceder a imagem daquilo que ela vê ou daquilo que procura ver; neste último caso, é o pensamento da personagem que está na base da ligação do plano, ou mais exatamente, a sua tensão mental. Trata-se, de certa maneira, de um campo-contracampo mental.

A - Analogia de conteúdo nominal: justaposição de dois planos nas seguintes condições: no primeiro, encontram-se designados ou evocados um indivíduo, um lugar, uma época, um objeto, que aparecem no plano seguinte depois de qualquer sinal de pontuação.” (Martin, Marcel, 2005, p. 113)

“B - Analogia de conteúdo intelectual, em que o meio-termo pode ser o pensamento de uma personagem” (Martin, Marcel, 2005, p. 114)

### 4.2.2. FENÓMENOS SONOROS

“Eisenstein escreveu: «O som não se introduziu no cinema mudo: saiu dele. Saiu da necessidade que levava o nosso cinema mudo a ultrapassar os limites da pura expressão plástica.» «O filme mudo - escreveu André Bazin - constituía um universo privado de som, de onde os múltiplos simbolismos destinados a compensar esta enfermidade.» Os realizadores encontravam-se perante um duplo problema” (Martin, Marcel, 2005, p. 140)

“Amputada de uma dimensão essencial, a imagem muda era obrigada a tornar-se duplamente significativa. A montagem adquirira um lugar considerável na linguagem fílmica, porque havia necessidade de nela intercalar planos explicativos, destinados a dar eventualmente ao espectador a razão daquilo que ele via desenrolar-se sob os seus olhos.” (Martin, Marcel, 2005, p. 142)

“A banda de imagens era obrigada a assumir, sozinha, um pesado encargo explicativo que se acrescentava à sua significação própria: intercalação de planos ou

montagem rápida destinados a sugerir uma impressão sonora (ver os exemplos anteriormente dados de «Oktiabr» - Outubro).

Pelo contrário, o som põe à disposição do filme um registo descritivo bastante extenso. O som pode, com efeito, ser utilizado como contraponto ou como contraste da imagem e, em cada uma destas rubricas, de maneira realista ou não-realista, o que dá imediatamente ao realizador, como se irá ver, quatro modos possíveis de organização das relações imagem-som, em lugar da imagem única do filme mudo. Além disso, o som pode não corresponder apenas a uma fonte que aparece no ecrã, mas também, e principalmente, estar fora de campo. Eis desde já um exemplo das ricas possibilidades de expressão que oferece o som inteligentemente explorado.” (Martin, Marcel, 2005, pp. 142-143)

“Resumindo, eis as diversas contribuições que o som trouxe ao cinema:

- O realismo, ou melhor dizendo. a impressão de realidade: o som aumenta o coeficiente de autenticidade da imagem: a credibilidade, não unicamente material, mas também estética, da imagem acha-se literalmente elevada à décima potência e o espectador reencontra, com efeito, essa polivalência sensível, essa compenetração de todos os registos preceptivos que nos impõe a presença indivisível do mundo real;

- A continuidade sonora: enquanto que a banda de imagens de um filme é uma sequência de fragmentos, a banda sonora restabelece a continuidade, tanto ao nível da percepção simples como da sensação estética. A banda sonora é, com efeito, por natureza e necessidade, muito menos fragmentada do que a banda de imagens. Ela é, em geral, relativamente independente da montagem visual e muito mais conforme ao -realismo- no que diz respeito à ambiência sonora. De resto, o papel da música é primordial como fator de continuidade sonora, tanto material como dramática;

- A utilização normal da palavra permite suprimir a praga do cinema mudo que eram as legendas - ela liberta, de certo modo, a imagem da sua função explicativa e permite-lhe consagrar-se à sua função expressiva, tornando inútil a representação visual das coisas que podem ser ditas, ou melhor, evocadas - finalmente, a voz fora de campo abre ao cinema o rico domínio da psicologia em profundidade, tornando possível a exteriorização dos pensamentos mais íntimos monólogo interior);

- O silêncio encontra-se promovido como valor positivo, e sabe-se muito bem a função dramática considerável que pode desempenhar como símbolo da morte, de ausência, de perigo, de angústia ou de solidão. O silêncio, muito melhor do que uma música atordoadora, pode sublinhar com força a tensão dramática de um determinado momento. Recordemo-nos do silêncio atento dos milhares de operários reunidos durante os preparativos de ensaio da nova turbina («Vstretchny» - «Contraplano»), do tiquetaque do relógio a marcar o silêncio que precede o afundamento no inferno atômico” (Martin, Marcel, 2005, pp. 144-145)

### 4.2.3. A MONTAGEM

“Com o estudo de montagem atingimos o cerne deste trabalho. É certo, efetivamente, que a montagem constitui o elemento mais específico da linguagem fílmica e que uma definição de cinema não pode deixar de conter a palavra «montagem». Digamos desde já que a montagem é a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração.

Antes de prosseguir, gostaria de estabelecer uma distinção importante que, além do seu interesse estética, teria a vantagem de me permitir estabelecer um resumo histórico. Trata-se de distinguir a montagem narrativa de montagem expressiva. Chamo montagem narrativa ao especto mais simples e imediato da montagem, aquele que consiste em ordenar segundo uma sequência lógica ou cronológica - tendo em vista contar uma história - vários planos, cada um dos quais significa um conteúdo de acontecimentos, contribuindo para fazer avançar a ação sob o ponto de vista dramático (a encadeamento dos elementos de acordo segundo uma relação de causalidade) e sob o ponto de vista psicológico (a compreensão do drama pelo espectador). Em segundo lugar, há a montagem expressiva, estabelecida sobre as justaposições de planos e tendo por finalidade produzir um efeito direto e exato através do choque de duas imagens. Neste caso, a montagem visa exprimir através de si própria um sentimento ou uma ideia; deixa então de ser um meio para construir um fim. Longe de ter por finalidade ideal o apagar-se perante a continuidade, facilitando ao máximo as ligações flexíveis de um plano ao outro, tende, pelo contrário, a produzir, ao cessar, efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazendo-o tropeçar intelectualmente para tornar mais viva nele a influência da ideia expressa pelo realizador e traduzida pela confrontação de planos.” (Martin, Marcel, 2005, pp. 167-168)

“Na maior parte dos casos, uma montagem normal pode ser considerada essencialmente como narrativa. Pelo contrário, uma montagem muito rápida ou muito lenta é mais uma montagem expressiva, porque o ritmo de montagem desempenha então um papel diretamente psicológico, como adiante se verá. Mas torna-se evidente que não existe uma ruptura nítida entre os dois tipos de montagem. Existem ainda efeitos de montagem que são narrativos e que, no entanto, possuem já um valor expressivo: é o caso de muitos exemplos que foram citados no capítulo sobre as ligações e as metáforas. Será portanto a montagem narrativa, quero dizer, a montagem encerrada ao nível do filme no seu correr. (ou as suas sequências) que constituirá o objeto do presente capítulo.” (Martin, Marcel, 2005, p. 169)

## FUNDAMENTOS PSICOLÓGICOS DA MONTAGEM

“Como se justifica, de maneira mais imediata e mais geral, a passagem de um plano para outro, sem, tratar por enquanto dos diversos tipos de relações que serão mais adiante discriminados, na parte referente aos planos? É possível admitir que a sucessão dos planos de um filme é baseada no olhar ou no pensamento (numa palavra, na tensão mental, pois o olhar não é mais do que a exteriorização exploradora do pensamento) das personagens ou do espectador.

Considerando uma personagem que aparece num plano, o plano seguinte pondera mostrar-nos:

1. Aquilo que ela vê realmente no momento presente
2. Aquilo em que ela pensa, aquilo que faz surgir da imaginação ou da sua memória
3. Aquilo que ela procure ver, aquilo para que ela tende mentalmente to desconhecido
4. Qualquer coisa ou alguém, que está fora do seu campo de visão, da sua consciência e da sua memória, mas que lhe diz respeito por qualquer razão

Nos casos 1 e 2, a ligação entre os planos é justificada ao nível da própria personagem nos casos 3 e 4, é por intermédio do espectador que essa ligação se faz. Mas o que é que autoriza, perguntar-se-á, a estabelecer um tal paralelo entre a consciência do espectador e a da personagem? É que uma e outra são assimiláveis em virtude da identificação preceptiva do espectador com a personagem, fenómeno fundamental do cinema.

A tensão psicológica, definindo aquilo que se poderá designar por o dinamismo mental como fator de ligação entre os planos, evidencia uma noção complementar, a de dinamismo visual, compreendida igualmente como fator de ligação. Trata-se de todas as conjunções fundadas diretamente sobre a continuidade do movimento interno de imagem; mas verifica-se perfeitamente que o movimento visual não é mais do que uma forma exteriorizada e realizada da tensão mental e obedece ao mesmo determinismo.

Assim, quer seja a ligação fundada sobre o dinamismo mental (tensão psicológica) ou visual (movimento), a montagem repousa no facto de que cada plano deve preparar, suscitar, condicionar o plano seguinte, contendo um elemento que pede uma resposta (interrogação do olhar, por exemplo) ou a execução de um ato (esboço de um gesto ou de um movimento, por exemplo) e que o plano seguinte satisfará

A montagem (quer dizer, no fim de contas, a progressão dramática do filme) obedece muito exatamente a uma lei de tipo dialético: cada plano deve comportar um elemento (apelo ou ausência) que encontra a sua resposta no plano seguinte. A tensão psicológica (atenção ou interrogação) criada no espectador deve ser satisfeita depois pela

sequência de planos. A narrativa fílmica aparece portanto como uma sequência de sínteses parciais (cada plano é uma unidade, mas uma unidade incompleta) que se encadeiam num perpétuo ultrapassar dialético.” (Martin, Marcel, 2005, pp.175-177)

## DEFINIÇÕES E REGRAS

“Não é inútil lembrar brevemente alguns princípios de montagem que possuem incidências plásticas e expressivas. Entre dois planos deve existir, em primeiro lugar, continuidade de conteúdo material, isto é, presença num e noutro de um elemento idêntico que permitirá a identificação rápida do plano e da sua situação. Por exemplo: mostrar-se-á, primeiramente, uma vista geral de Paris, com a Torre Eiffel depois ver-se-á um indivíduo diante de uma das bases da torre. E igualmente indispensável assegurar uma continuidade de conteúdo dinâmico. Se se mostrar primeiro um indivíduo andando à direita, é necessário evitar fazê-lo andar em sentido inverso no plano seguinte, sob pena de fazer acreditar ao espectador que o indivíduo está a andar para trás. Eventualmente, deverá existir também uma continuidade de conteúdo estrutural, isto é, uma composição idêntica ou semelhante, de maneira a assegurar uma ligação visual: a mesma rua, filmada primeiro através de uma janela do lado direito e, seguidamente, de uma janela do lado esquerdo, parecerá diferente. Este princípio comanda particularmente a regra denominada «regra dos cento e oitenta graus» no campo-contracampo. Ao passar do campo ao contracampo a câmara não deve ultrapassar o plano definido pelas duas personagens, a fim de nela criar a impressão de que ambos saltitam alternadamente de um canto para o outro do ecrã, permutando os seus respetivos lugares. Existe geralmente um problema de continuidade de grandeza, isto é, o estabelecimento de uma relação entre os planos segundo a grandeza: é bom passar progressivamente do plano geral ao grande plano e vice-versa não o espectador corre o risco, devido à ausência de referências espaciais comuns aos dois planos, de não compreender do que se trata. Por exemplo: não se deve mostrar uma multidão, depois o grande plano de um medalhão no pescoço de uma mulher que está no meio desta multidão, sem primeiro se estabelecer uma transição. Vários problemas se colocam também na que se refere às relações de tempo entre os planos. Mas parece que aqui a liberdade do realizador é quase total, dado o de elipse permanente da linguagem fílmica. Finalmente, é necessário assegurar uma certa continuidade de comprimento: evitar-se-á justapor planos de comprimento muito diferente. (salvo durante certos efeitos.) para não dar a impressão de um estilo sacudido e mal ordenado.” (Martin, Marcel, 2005, pp.179-180)

## A MONTAGEM RÍTMICA

“É a forma primeira, elementar, técnica de montagem, ainda que seja talvez mais difícil de analisar. A montagem rítmica tem, antes de tudo, um aspeto métrico que diz respeito ao comprimento dos planos, determinado pelo grau de interesse psicológico que o seu conteúdo suscita. «Um plano não é compreendido do princípio ao fim da mesma maneira. Primeiramente é reconhecido e localizado é, se assim o quisermos, a exposição. Então surge um momento máximo de atenção, em que se apreende o seu significado, e razão de ser do Plano: gesto, palavra, ou movimento que fazem progredir o desenrolar da ação. Seguidamente, a atenção baixa e, se o plano se prolonga, surge um instante de aborrecimento, de impaciência. Se cada plano for cortado exatamente no momento em que a atenção baixa, pare ser substituído por outro, a atenção será constantemente mantida em expectativa, e então dir-se-á que o filme tem ritmo. O que se chama ritmo cinematográfico não é, portanto, mais do que a apreensão das relações de tempo entre os planos, a coincidência entre a duração de cada plano e os movimentos de atenção que suscita e satisfaz. Não se trata de um ritmo temporal abstrato, mas de um ritmo de atenção.» Pouco há a acrescentar a esta excelente definição de ritmo. É exato, com efeito, que o espectador não pode aperceber as relações de duração dos planos entre si porque a sua apreensão do tempo - como, de resto, da vida - é puramente intuitiva, sendo um facto ele não possuir qualquer sistema científico de referências colocado à sua disposição durante a projecção. Mas o problema da duração respetiva dos planos tem uma extrema importância no momento da montagem, operação de que depende a impressão final do espectador. É muito difícil, além de muito aleatório, formular leis num domínio como este, que nunca foi estudado a fundo e onde os efeitos permanecem extremamente subjetivos. Mas pode-se, no entanto., afirmar a necessidade de uma desejável correlação entre o ritmo (movimento da imagem, das imagens entre si) e o movimento na imagem: dar e marcha rápida de um comboio por exemplo, parece exigir, de Preferência de planos curtos («La Roue» - A Roda), ainda que o movimento no plano possibilite (como se verá mais adiante) compensar em certa medida a montagem rápida ou «impressionista» que o cinema praticamente abandonou há já vinte anos, em proveito de uma montagem descritiva. (Martin, Marcel, 2005, pp.187-188)

Se os planos se remam cada vez mais curtos, temos um ritmo acelerado que dá a impressão de uma tensão crescente, de aproximação do centro dramático, até mesmo de angústia (ver a sequência contemporânea de «Intolerance» - intolerância, com o salvamento, no instante derradeiro, do condenado inocente); enquanto os planos cada vez mais longos conduzem ao regresso de uma atmosfera calma de planos breves ou longos, segundo uma ordem não determinada, dá um ritmo sem tonalidade especial (é o caso



mais vulgar). É ainda necessário assinalar que uma mudança brusca de ritmo pode criar vigorosos efeitos de surpresa” (Martin, Marcel, 2005, p.189)

“Se um plano muito curto cria uma impressão de choque, um plano exceccionalmente longo (e cuja duração não parece justificada pelo seu conteúdo) cria no espectador um sentimento de espera até inquietação, provocando uma interrogação.” (Martin, Marcel, 2005, p.189)

“Para além do seu aspeto métrico, o ritmo possui componentes plásticos. Em primeiro lugar, temos a grandeza do plano, ligada ao seu comprimento, e que desempenha um papel importante, como se viu acima. Uma sequencia de grandes planos cria uma tensão dramática extraordinariamente mantida” (Martin, Marcel, 2005, p.190)

“A sucessão inversa dá um efeito de imponente e fatalidade (corresponde a um travelling para trás virtual e muito rápido). É o que acontece na sequencia final de «Greed» (aves de rapina), em que a um primeiro plano dois homens se sucede um plano de conjunto onde se vê Max Teague amarrado ao cadáver de Marcus, não sendo mais do que uma silhueta longínqua no horizonte ofuscante do Vale da Morte

O movimento no interior do plano tem igualmente um papel a desempenhar na expressividade rítmica da montagem” (Martin, Marcel, 2005, p.190)

“Por fim, e apesar de não se ligar diretamente com a montagens, não devemos esquecer o papel mudo importante da música na criação do ritmo plástico (ou, pelo menos, na sua valorização), em virtude dos princípios audiovisuais já estudados” (Martin, Marcel, 2005, p.193)

## A MONTAGEM NARRATIVA

“Enquanto os dois casos precedentes se ligam àquilo a que já chamei a expressão e visam criar uma tonalidade estética e exprimir uma ideia a montagem narrativa tem por função descrever uma ação, desenrolar uma sequencia de acontecimentos. Por vezes refere-se às relações que estabelecem de plano para plano, mas trata essencialmente das relações de uma cena com outra, ou de uma sequencia com outra sequencia, e leva-nos a considerar o filme como uma totalidade significativa. Diferenciarei quatro tipos de montagem narrativa, aos quais me parece que os mais diversos modos de narrativa se podem reduzir: são definidos por referencia ao critério fundamental da narrativa fílmica, de qualquer narrativa – o tempo, isto é a ordem das

sucessões, a posição relativa dos acontecimentos na sua sequência causal natural, sem fixação de data para cada um deles:

1 - A montagem linear designa a organização de um filme comportando uma ação única exposta numa sequência de cenas segundo uma ordem lógica e cronológica. É o mais simples e o mais corrente dos tipos de montagem, ainda que não haja filmes onde não se encontre qualquer interligação temporal a entrelaçar duas ações parciais. Digamos, negativamente que a montagem é linear quando não há colocação sistemática em paralelo e quando a câmara se desloca livremente de um lado para o outro, segundo as necessidades da ação, respeitando totalmente a continuidade temporal

2 - A montagem invertida, designo por este nome as montagens que alteram a ordem cronológica em proveito de uma temporalidade subjetiva e eminentemente, dramática saltando livremente do presente, para o passado. Pode tratar-se de um único regresso ao passado. que ocupa praticamente todo o filme (Martin, Marcel, 2005, pp.196-197)

3 - A montagem alternada trata-se de uma montagem por paralelismo baseada na estrita contemporaneidade das duas (ou várias) ações que justapõe, ações essas que alias acabam sempre por se juntar no fim do filme (Martin, Marcel, 2005, p.197)

4 - A montagem paralela: duas (e por vezes varias) ações são conduzidas pela intercalação de fragmentos, pertencendo alternadamente, a cada uma delas, com o objetivo de fazer surgir um significado da sua confrontação. A contemporaneidade das ações não é, de modo algum aqui necessária e é, por isso, que constitui o tipo de montagem mais subtil e vigoroso. Utilizando ao nível da narrativa, não é mais do que uma espécie de extrapolação da montagem caracteriza-se pela sua indiferença pelo tempo, visto que consiste precisamente em aproximar acontecimentos que podem estar muito afastados no tempo e cuja estrita simultaneidade não é absolutamente necessária para que a sua justaposição seja demonstrativa.” (Martin, Marcel, 2005, p.200)

#### **4.2.4. O TEMPO**

“«A experiência ensinou-nos», escreveu Jean Epstein. «a distinguir três espécies de dimensões. perpendiculares entre si. para nos orientar comodamente no espaço, mas não nos ensinou, de modo geral, mais do que uma dimensão do tempo. Este tem de particular o facto de nós lhe atribuirmos, sempre de modo geral, um sentido rigorosamente

único, como o escoamento entre o passado e o futuro...» O tempo é, com efeito, uma força irresistível, pelo menos o tempo objetivo e científico. Mas (e já se falou suficientemente do tempo no precedente capítulo de modo a que esta verificação seja agora evidente, o mesmo não enrede para o homem quando «ele interroga a sua percepção interior, cujas informações confusas, diversas e contraditórias. permanecem irreduzíveis uma medida comum exata. Muitas vezes parece até que a própria duração existe, num espírito absorvido pelo presente... A inconstância, a vaga do tempo vivido provêm de que a duração do eu é entendida num sentido interior complexo, obtuso, impreciso: a cinestesia».” (Martin, Marcel, 2005, p. 261)

“Ora, parente um sistema de referência Ma fugitivo e evanescente, e ao mesmo tempo tão tirânico, o homem dispõe, pela primeira vez de um instrumento capaz de dominar o tempo: a câmara pode. com efeito, tanta acelerar como retardar, inverter ou parar o movimento, ou seja. o tempo,

O acelerado tem, primeiramente. ume interesse científico e permite tornar visíveis os movimentos extremamente lentos, os ritmos mais impercetíveis, tais como o crescimento das plantas ou a formação dos cristais.” (Martin, Marcel, 2005, p. 262)

“O retardador permite conhecer m movimentos muito rápidos e que são impercetíveis à vista desarmada (a bala de um revólver, as pás de ume hélice em ação) mas pode também dar, no plano dramático, uma singular impressão de foça (a tempestade ao retardador em «Le Tempestaire») ou de esforço intenso e continuo (confrontar a experiência de Pudovkin ao intercalar numa cena representando um homem a ceifar erva, grandes planos dos músculos das suas costas e da foice em movimento” Pode igualmente representar um valor simbólico.” (Martin, Marcel, 2005, p.163)

“A inversão do tempo foi muitas vezes utilizada como fonte cómica. Desde 1896 que Lumière que servia da inversão para mostrar uma parede demolida e que se reconstrói por si própria. René Clair também a utilizou para sugerir a perturbação do jovem advogado de «Les Deux Timides» (Os Dois Tímidos), que se atrapalha com as suas ideias e recomeçam sem cessar a sue defesa.” (Martin, Marcel, 2005, pp. 263-264)

“Enfim. a paragem do movimento permite estranhos efeitos já mencionados a propósito da evocação da morte.” (Martin, Marcel, 2005, p.264)

“Quanto à paragem na imagem (não precedida de uma desaceleração) tornou-se de uso corrente, principalmente no fim dos filmes para significar precisamente a paragem no desenrolar da narrativa. Um dos exemplos mais eficazes (porque dos mais diretos) de utilização deste processo encontram em «Jules et Jim» (Jules e Jim), no momento em quem os dois amigos se voltam a encontrar, após cinco anos de separação, uma breve

paragem da imagem parece eternizar este instante de felicidade.” (Martin, Marcel, 2005, p.265)

#### **4.2.5. REFLEXÕES**

“Um filme é feito com várias centenas de pedaços e a continuidade lógica e cronológica nem sempre é suficiente para tornar a sua sequência perfeitamente compreensível para o espectador, tanto mais que nos últimos vinte anos a cronologia foi frequentemente desprezada e que a representação do espaço tem sido sempre das mais audaciosas.

Na ausência (eventualmente) de continuidade lógica, temporal e espacial, ou pelo menos para mais clareza, é necessário recorrer-se a ligações ou transições plásticas e psicológicas, ao mesmo tempo visuais e sonoras, destinadas a constituir as articulações da narrativa.” (Martin, Marcel, 2005, p. 109)

“A fusão encadeada consiste na substituição de um plano por outro através da sobreposição momentânea de uma imagem que aparece sobre a precedente a qual se desvanece lentamente. Tem sempre, salvo casos excepcionais, a função de marcar uma passagem de tempo, substituindo gradualmente um pelo outro, dois aspetos temporalmente diferentes (no sentido do futuro ou do passado, segundo o contexto) de uma personagem ou objeto.” (Martin, Marcel, 2005, p. 110)

“Analogia de conteúdo dinâmico, quer dizer, baseado em movimentos análogos de personagens ou de objetos: são as ligações no movimento, isto é, a ligação entre os movimentos idênticos de dois motivos diferentes ou do mesmo motivo em dois momentos sucessivos da sua trajetória.” (Martin, Marcel, 2005, p. 112)

“A analogia que justifica a aproximação não aparece de maneira direta no conteúdo da imagem e é o pensamento do espectador que efetua a ligação. Pertencem a este tipo, em primeiro lugar, as transições mais elementares, quer dizer, as mudanças de planos baseadas no olhar; esta técnica é evidente no campo-contracampo (a conversa

entre duas personagens mostradas alternadamente), mas justifica também a maioria das ligações de planos que, à semelhança de uma personagem que olha, fazem suceder a imagem daquilo que ela vê ou daquilo que procura ver; neste último caso, é o pensamento da personagem que está na base da ligação do plano, ou mais exatamente, a sua tensão mental. Trata-se, de certa maneira, de um campo-contracampo mental.” (Martin, Marcel, 2005, p. 113)

“A montagem (quer dizer, no fim de contas, a progressão dramática do filme) obedece muito exatamente a uma lei de tipo dialético: cada plano deve comportar um elemento (apelo ou ausência) que encontra a sua resposta no plano seguinte. A tensão psicológica (atenção ou interrogação) criada no espectador deve ser satisfeita depois pela sequência de planos.” (Martin, Marcel, 2005, pp.175-177)

“A montagem rítmica tem, antes de tudo, um aspeto métrico que diz respeito ao comprimento dos planos, determinado pelo grau de interesse psicológico que o seu conteúdo suscita.” (Martin, Marcel, 2005, p.187)

“O que se chama ritmo cinematográfico não é, portanto, mais do que a apreensão das relações de tempo entre os planos, a coincidência entre a duração de cada plano e os movimentos de atenção que suscita e satisfaz.” (Martin, Marcel, 2005, p.187)

“A montagem linear designa a organização de um filme comportando uma ação única exposta numa sequência de cenas segundo uma ordem lógica e cronológica.” (Martin, Marcel, 2005, p.197)

“A montagem invertida, designo por este nome as montagens que alteram a ordem cronológica em proveito de uma temporalidade subjetiva e eminentemente, dramática saltando livremente do presente, para o passado” (Martin, Marcel, 2005, p.197)

#### **4.3. COMO TORNAR-SE DOENTE MENTAL – J. L. PIO ABREU**

José Luís Pio Abreu é um psiquiatra que durante quarenta anos de atividade profissional, tem desenvolvido e orientado investigação no âmbito da psiquiatria biológica e psicoterapias.

Neste livro explica como adquirir variadas doenças psiquiátricas, funciona quase como que uma receita para obter cada uma das doenças que o livro fala, na procura de contribuir para a saúde mental das pessoas, dentro deste livro encontra-se uma grande variedade de doenças mentais e os seus critérios de diagnóstico. Sempre que é apresentada uma doença, são primeiro mostrados vários objetivos para atingir a mesma em forma de lista de sintomas, e só depois é explicada a doença.

Segundo o autor cada um de nós tem um pouco de alguma das doenças apresentadas no livro, e, explica ainda que o difícil é manter-se saudável no meio desta civilização.

##### **4.3.1. COMO TORNAR-SE FÓBICO. VARIANTE 4: PERSONALIDADE EVITANTE**

“O padrão geral de uma pessoa que tem personalidade evitante é, uma generalização de inibição social, sentimentos de inadequação e híper-sensibilidade às avaliações negativas este padrão é indicado por quatro ou mais dos seguintes comportamentos.

1. Evitamento de atividades profissionais que envolvam contactos pessoais significativos, por medo de criticismo, desaprovação ou rejeição.
2. Não se envolve com pessoas a menos que esteja seguro de ser aceite.
3. Mostra restrição nos relacionamentos íntimos por medo de ser envergonhado ou ridicularizado.
4. Atormenta-se por ser criticado ou rejeitado em situações sociais.
5. Inibição em situações interpessoais novas por sentimentos de inadequação.
6. Vê-se a si próprio como inepto socialmente, inferior aos outros ou sem encanto pessoal.

7. Normalmente relutante em assumir riscos pessoais ou envolver-se em novas atividades que possam vir a ser embaraçosas.”

(Abreu, José, 2011 p.37)

“Se quiser, finalmente, evitar as agruras do pânico e do embaraço, siga a carreira de fóbico social, mas sem nunca se expor nem transgredir. Quando muito, pode experimentar uma ou outra fobia específica bastante cedo. Depois, travões a fundo: nunca contacte com outros e prepare-se para ter uma vida isolada, se possível, dentro da família nuclear. Evite as palavras, pelo menos faladas (pode escrever poesia para a gaveta). Habitue-se a conquistar os outros, não diretamente, mas indiretamente: dê-lhes presentes, faça boa comida, pinte, aprenda a ser músico.

Tem a chance de se tornar um bom artista.

Habitue-se que o mundo é impossível e que, sobretudo, as pessoas são perigosas (também tem direito a fazer as suas paranoias). Nunca funcione em grupo. Nunca arrisque, e desconfie das oportunidades que lhe apareçam. Vigie bem os outros e esteja atento ao menor sinal de crítica, a fim de que possa cortar imediatamente com eles. Nunca aceite um relacionamento mesmo profissional, sem que tenha a certeza de ser aceite incondicionalmente. Tenha, apesar de tudo, esperança, porque existe sempre alguém que gosta pior da desgraça. Senão, resta-lhe esperar pelo príncipe encantado, já que esta carreira é especialmente destinada a mulheres.

Se quiser continuar tranquilamente nesta carreira, tem de seguir escrupulosamente estes conselhos e, sobretudo, nunca se arriscar a outros voos (o que poderia acontecer, por exemplo, através da bebida). Verá que consegue ficar cada vez mais sozinho, e ter cada vez menos jeito para estar com os outros, mas antes só que mal acompanhado. O facto é que, se alguma vez infringir estas regras, corre o risco de mudar de ramo e de encetar qualquer outra carreira mórbida” (Abreu, José, 2011 pp.37-38)

#### **4.3.2. COMO TORNAR-SE OBSESSIVO-COMPULSIVO**

“Um obsessivo-compulsivo preocupa-se em geral com a ordem, a perfeição e o controlo mental e interpessoal, indicado por cinco ou mais dos seguintes.

1. Preocupação com detalhes, regras, listas, organização, inventários, acabando por perder a noção dos objetivos.

2. Perfeccionismo que interfere na execução das tarefas (incapaz de completar um projeto por não atingir os padrões rígidos que assume como seus).
3. Excessiva devoção ao trabalho, com exclusão de relações interpessoais e atividades de lazer (excluindo necessidades económicas óbvias).
4. Hiperconscienzioso, escrupuloso e inflexível nos assuntos de ética, moralidade ou valores (excluindo identificação cultural ou religiosa).
5. Incapacidade de deitar fora pertences usados ou sem importância, mesmo que não tenham qualquer valor sentimental.
6. Relutância em delegar tarefas ou trabalhar com outros a não ser que se submetam exatamente ao seu modo de fazer as coisas.
7. Adoção de um estilo avarento para si-próprio e para os outros: o dinheiro é visto como alguma coisa para enfrentar futuras catástrofes
8. Exibição de rigidez e teimosia.”

(Abreu, José, 2011 p.53)

“Se você quiser ser obsessivo-compulsivo, a primeira coisa que se tem de convencer é a de ter de ser perfeito. Sabe muito bem que todos os outros são pessoas cheias de defeitos e vícios, por isso sentir-se-á superior a todos. Claro que levará uma vida desgraçada e dolorosa, mas a vantagem moral de ser superior aos outros compensa o suficiente. Aos poucos habituar-se-á mesmo a tirar partido da sua desgraça e acabará por ter prazer com a sua dor. O masoquismo, afinal, também existe. Se, entretanto, tiver algum vício (o que pode já ter acontecido ou, mais seguramente, vir a acontecer), desvalorize-o ou esconda-o muito bem das outras pessoas.” (Abreu, José, 2011 p.54)

“Entretanto, cuidado com as decisões que toma, pondere todos os fatores e consequências, não vá tomar alguma decisão errada. O único problema é ter de pensar demasiado antes de tomar alguma decisão o que o levava a decidir muito raramente, mas é aí que começa a verdadeira carreira de obsessivo. E, vamos lá, até pode subir uns pontos no seu QI.

O raciocínio acima de tudo. Nunca faça nada sem descobrir a razão e, se alguma vez o fizer, invente a seguir as razões para se justificar. Cultive a vontade ligando-a à razão e à moral; cedo descobrirá que a maior parte dos outros são inferiores irracionais, o que será um novo estímulo para prosseguir o seu método. Aprenda sobretudo a controlar as emoções: não chore, não ria, não manifeste hostilidade, não mostre que está com medo e nunca mostre o que deseja. Esta última questão é mesmo muito importante: você pode ser vencido pelos prazeres da carne, e o melhor é esconder os desejos de si próprio. Pense noutra coisa, imagine as doenças que pode apanhar ou a carga de trabalhos em que se vai meter se ceder ao desejo, conte e reconte até 100, faça alguma coisa para se distrair, experimente mesmo fazer o contrário daquilo que lhe apetece. Aproveite para treinar à vontade.

De facto, você vai precisar de uma vontade férrea que ao longo da vida imporá a toda a gente. Quando digo férrea estou mesmo a falar a sério, porque melhor é aprender desde



logo a contrariar os seus músculos para vencer as emoções. Se tiver dificuldades, lembre-se que uma múmia parálitica não se emociona: contraria-se e paralise-se. Pode ficar com alguns esgares, ter um comportamento rígido e estereotipado, fazer sempre o mesmo em várias situações, mas esse é o caminho seguro para o êxito. Quando muito, consulte um manual de etiqueta para saber como estar sempre certo nas situações sociais. Escute e planeie todas as situações, não deixe nada ao acaso nem se meta em aventuras onde tenha de improvisar.” (Abreu, José, 2011 pp.54-55)

“A rotina deve instalar-se em todos os campos da sua vida. Verá que se torna fácil e até mesmo agradável. Quando a rotina estiver completamente instalada, descobrirá que já não passa sem ela. Rotina e minúcia na sua higiene, no seu trabalho, nas suas relações. Para adquirir treino, pode fazer e conservar as mais diversas coleções, sejam selos, moedas, cacos ou simples papéis rabiscados. É uma consolação saber-se tão cuidadoso onde os outros se desleixam. Terá sempre tarefas para fazer, e poucas hipóteses para se descontrolar. A perfeição está ao seu alcance.” (Abreu, José, 2011 p.56)

O autor diz que algumas profissões podem ajudar bastante na carreira de obsessivo-compulsivo principalmente se forem trabalhos burocratizados, catálogos, ficheiros, contas, organigramas, planeamentos, listas etc. fala ainda de como faz os trabalhos dos outros e como vive com algum ressentimento, mas sempre na esperança que os outros se venham a sentir culpados.

“A culpa: aí está um sentimento com que você lida magistralmente. Torna-se tão importante para si que faz tudo na vida para o evitar. Se fez algo de mal, dá voltas à cabeça para se assegurar de que tinha razão. Mas em geral, toda a sua vida de cumprir tarefas aí está para mostrar que não lhe sobra a mínima ponta de culpa. Se, mesmo assim, ela acabar por surgir, resta-lhe a doença para colocar o problema do lado dos médicos e da ciência: a culpa passa para eles, não para si. Voltaremos a este assunto, mas falta dizer que, em compensação, você semeia culpa como que semeia trigo. Quem é que não se vai sentir culpado em face a sua honestidade, da sua devoção, do seu rigor, da sua competência, em suma, da sua perfeição? Talvez você saiba que alguns dos pobres diabos se estão nas tintas para a culpa. Mas você sempre espera que eles se venham a sentir culpados, e assim descobrirem a dívida para consigo e renderem-lhe homenagem. Se não, resta-lhe a consolação moral de que cumpriu o seu dever.” (Abreu, José, 2011 p.57)

“Ao contrário das suas sujidades, as coisas materiais que conseguiu adquirir são limpas e perfeitas. Claro que isto depende do valor simbólico que lh atribui, mas nunca se sabe o valor que elas podem vir a ter. por isso guarde tudo o que puder, não deite nada fora. Pode haver conflitos de espaço, mas você é um perito em arrumações. E sempre pode haver

uma garagem, uma cave ou um quarto fechado onde as coisas fiquem à espera de melhor destino. Tudo isso lhe pode vir a ser útil. Se algum dia a vida à sua volta se tornar caótica, sempre lhe resta trancar-se no seu castelo com os tão amados e submissos produtos da sua devoção à minúcia.” (Abreu, José, 2011 pp.57-58)

#### **4.3.3. COMO TORNAR-SE HISTRIÓNICO. VARIANTE 1: ESTADOS DISSOCIATIVOS**

“Esta variante apresenta vários estados dissociativos como amnésia dissociativa, fuga dissociativa e perturbação dissociativa da identidade.

1. Amnésia dissociativa: existência de um ou mais episódios com incapacidade para recordar informação pessoal importante, geralmente da natureza traumática, mas demasiado vasta para ser um esquecimento vulgar.
2. Fuga dissociativa: este estado apresenta duas hipóteses de sintomas sendo eles o sintoma A e o sintoma B: A. Um ou mais episódios de deambulação ou viagem para longe de casa ou do local habitual de trabalho, com incapacidade para recordar o passado; B. confusão sobre a identidade pessoal ou assunção de uma nova identidade, parcial ou completa.
3. Perturbação dissociativa de identidade: este estado apresenta três hipóteses de sintomas sendo eles A, B e C: A. Presença de duas ou mais identidades ou estados de personalidade, cada qual com o seu padrão durável de perceção, reação e reflexão sobre o ambiente e o Eu; B. pelo menos duas destas identidades ou estados de personalidade, de forma recorrente, tomam o controlo da personalidade do sujeito; C. Incapacidade para recordar informação pessoal importante, demasiado extensa para ser um esquecimento vulgar.
4. Critérios adicionais: a perturbação causa sofrimento clinicamente significativo ou prejudica o comportamento social, profissional ou familiar, e não é devida aos efeitos fisiológicos de uma substância como drogas ou álcool, ou outras perturbações, incluindo esquizofrenia ou epilepsia.”

(Abreu, José, 2011 p.81)

“Imitar sistematicamente os outros, sobretudo aqueles que têm poder e sucesso. Encontra vários na televisão e nos vídeos, mas deve treinar-se desde jovem, com pessoas que tem à sua frente. As crianças têm um dom para o fazerem, mas você insistirá toda a vida

no treino deste mimetismo. A certa altura está em permanente imitação sem dar por isso. Vai assim absorvendo a personalidade de cada um. E a sua, qual é? Bem, isso é um problema, mas um problema a favor da sua carreira. Torna-se-lhe possível ser, agora uma personalidade, outra diferente noutra altura, consoante o ambiente que a rodeia ou mesmo os seus caprichos ocultos.” (Abreu, José, 2011 pp.81-82)

“Poucos conseguem obter o diagnostico de perturbação dissociativa da identidade (ou personalidade múltipla), em parte porque não se queixam disso, mas em grande parte também porque não se esquecem das varias personalidades que desempenham: geralmente sabem que estão a fazer teatro. Se você, pelo contrário quer obter esse diagnóstico, tem de tratar da sua memória, não para se lembrar, mas para esquecer. Esquecer cada personalidade logo que acaba de a representar, e convencer-se que o papel que, em cada momento, representa, é a sua personalidade genuína.” (Abreu, José, 2011 p.82)

“Em boa verdade, se seguiu a carreira da personalidade histriónica, já está meio preparada. Habitou-se a não pensar muito nos seus verdadeiros sentimentos, mas a ter uma imagem idealizada da sua pessoa: muito bondosa, pacífica, respeitadora, etc. Se alguma vez passou destes limites e teve um comportamento reprovável, não podia ter sido essa pessoa: foi obrigada a isso, foi algum espirito maligno, uma doença, o álcool, seja o que for, mas nunca você muito e menos a sua intenção. Não pense nem fale naquilo que se passou, aos outros ou a si próprio (cuidado com as palavras: passar de um acontecimento à sua narração por palavras é a melhor maneira de o fazer perdurar na memória). Se então lhe contarem algo pouco canónico que você fez, indigne-se ou deslumbre-se pelo facto de esses entes malignos poderem tomar conta do corpo da pessoa.

É bem possível que a tentação do ato proibido volte de novo. Tentação, sim, porque tais desejos excessivos (tantas vezes agressivos ou eróticos) nunca podem partir da santa pessoa que você é. Um recurso possível é o álcool. Bebendo um ou dois copos, fica preparada. Atire-se de cabeça, cumpre os desígnios ocultos e, no dia seguinte, não se lembra de nada. No entanto este é o recurso mais óbvio (é preferido por homens) e corre risco de não ser considerada personalidade múltipla mas sim alcoólica. É pouco sofisticado.

Vamos agora ao grande truque: concentração, respiração e ação. Não sei se já reparou em alguém que, cheio de raiva, está prestes a partir a cara do vizinho. Enquanto se segura (ou o seguram) vai respirando ofegantemente. Assim que se solta, entra na briga e leva tudo a rasto sem se dar conta. Muitas pessoas, incluindo desportistas (halterofilistas, por exemplo), utilizam este expediente para fazer proezas que parecem estar para além dos seus limites humanos.” (Abreu, José, 2011 p.83)

“O leitor pode agora perguntar o que se passa com a respiração. Sei que resulta, mas não lhe posso explicar bem porquê, uma vez que a ciência se tem recusado a estudar estes fenómenos. O que posso dizer é que, quando respira fundo com o tórax, o sangue se enriquece de oxigénio e se empobrece de anidrido carbónico. Em consequência, dica mais alcalino (ou seja, menos ácido). Ora, em meio alcalino, a hemoglobina, que transporta o

oxigénio dos pulmões para os tecidos, fica ávida das moléculas de oxigénio e não as larga. Existe então demasiado oxigénio nos pulmões e no sangue (uma «bomba energética» prestes a rebentar), mas pouco nos tecidos orgânicos, incluindo o cérebro e os músculos. Neste caso só podem funcionar os neurónios e as fibras musculares que não dependem de oxigénio (anaeróbicos), e que parecem ser aqueles que estão preparados para automatismos de emergência. Assim, o que você desperta, com a hiperventilação, são automatismos de emergência, uma vez que os neurónios de que depende a consciência e a memória explícita necessitam de oxigénio para funcionar.” (Abreu, José, 2011 pp.84-85)

“Por agora vamos aos estados dissociativos, aqueles em que a sua identidade se esvai. Se alguém fizer alguma coisa que nunca pensaria fazer (imagine que mata alguém por acidente ou tem um envolvimento erótico que condena) pode ter uma perdurável sensação de estranheza. Pode-lhe parecer que era outra pessoa, evita falar (mas pensa) no assunto, não se sente bem na sua pele, ao ponto de ter de apalpar a cabeça para saber se existe. Afinal são acontecimentos difíceis de digerir, de integrar na própria identidade. Mas isto pode acontecer a qualquer pessoa. O facto de atingir um transtorno de despersonalização, depende da maneira como vai lidar com essas recordações, de como vai falar com os outros, do modo como elas lhe aparecem nos seus sonhos, e da possibilidade de pensar nesses sonhos (para se manter despersonalizado é melhor não pensar muito nos sonhos que tem).

Uma simples despersonalização não é digna de um verdadeiro histriónico. Os seus objetivos têm de ir mais longe, até chegar ao consenso americano de uma amnésia dissociativa, uma fuga dissociativa ou uma verdadeira personalidade múltipla.” (Abreu, José, 2011 pp.85-86)

“Todo o problema está em saber como se lida com a própria identidade, e já vimos que o histriónico é perito na arte de a confundir. Aprendeu a ter uma imagem idealizada e estreita de si próprio e a esquecer todos os comportamentos que não com essa imagem.” (Abreu, José, 2011 p.56)

#### **4.3.4. REFLEXÕES**

“Perturbação dissociativa de identidade: este estado apresenta três hipóteses de sintomas sendo eles A, B e C: A. Presença de duas ou mais identidades ou estados de personalidade, cada qual com o seu padrão durável de perceção, reacção e reflexão sobre o ambiente e o Eu; B. pelo menos duas destas identidades ou estados de personalidade,

de forma recorrente, tomam o controlo da personalidade do sujeito; C. Incapacidade para recordar informação pessoal importante, demasiado extensa para ser um esquecimento vulgar.” (Abreu, José, 2011 p.81)

“Uma simples despersonalização não é digna de um verdadeiro histriónico. Os seus objetivos têm de ir mais longe, até chegar ao consenso americano de uma amnésia dissociativa, uma fuga dissociativa ou uma verdadeira personalidade múltipla.” (Abreu, José, 2011 p. 86)

“Todo o problema está em saber como se lida com a própria identidade, e já vimos que o histriónico é perito na arte de a confundir. Aprendeu a ter uma imagem idealizada e estreita de si próprio e a esquecer todos os comportamentos que não com essa imagem.” (Abreu, José, 2011 p.56)

## SÍNTESE DO CONHECIMENTO LOGÍSTICO

“A maioria dos estímulos visuais varia com a duração, ou se produz sucessivamente.” (Aumont, Jacques, 2002 p.31)

“Nossos olhos estão em constante movimento, o que faz variar a informação recebida pelo cérebro.” (Aumont, Jacques, 2002 p.31)

“A própria percepção não é um processo instantâneo; certos estágios da percepção,30 são rápidos, outros muito mais lentos, mas o processamento da informação se faz. sempre no tempo.” (Aumont, Jacques, 2002 p.31)

“Os movimentos irregulares, muito rápidos (cerca de um decimo de segundo), bruscos, voluntários (em uma busca visual, por exemplo, quando se retorna a linha na leitura, ou quando se explora com os olhos uma imagem), ou involuntários (para ir examinar um estímulo detetado na periferia da retina). O tempo de latência (período entre um estímulo e a resposta por ele provocada) é relativamente longo, da ordem de dois décimos de segundo.” (Aumont, Jacques, 2002 p. 33)

“Os movimentos de perseguição, pelos quais se segue um objeto em movimento (bastante lento): movimento mais regular, mais lento, quase impossível de ser realizado na ausência de um alvo móvel.” (Aumont, Jacques, 2002 p. 33)

“Os movimentos de compreensão, (vestíbulo-oculares) destinados a manter a fixação durante o movimento da cabeça ou do corpo; são inteiramente reflexos.” (Aumont, Jacques, 2002 p. 33)

“deriva, sem objeto determinado, comprova a incapacidade do olho de manter-se fixo; é um movimento de velocidade moderada e de fraca amplitude, "corrigido" sem cessar por microssacudidelas que reconduzem rapidamente o olho a posição de fixação.” (Aumont, Jacques, 2002 p. 33)

“estímulos luminosos que se sucedem bem próximos um do outro podem interagir, de forma que o segundo perturba a percepção do primeiro: é o que se chama efeito de mascara.” (Aumont, Jacques, 2002 p. 36)

“A montagem (quer dizer, no fim de contas, a progressão dramática do filme) obedece muito exatamente a uma lei de tipo dialético: cada plano deve comportar um elemento (apelo ou ausência) que encontra a sua resposta no plano seguinte. A tensão psicológica (atenção ou interrogação) criada no espectador deve ser satisfeita depois pela sequência de planos.” (Martin, Marcel, 2005, pp.175-177)

“A montagem rítmica tem, antes de tudo, um aspeto métrico que diz respeito ao comprimento dos planos, determinado pelo grau de interesse psicológico que o seu conteúdo suscita.” (Martin, Marcel, 2005, p.187)

“O que se chama ritmo cinematográfico não é, portanto, mais do que a apreensão das relações de tempo entre os planos, a coincidência entre a duração de cada plano e os movimentos de atenção que suscita e satisfaz.” (Martin, Marcel, 2005, p.187)

“A montagem linear designa a organização de um filme comportando uma ação única exposta numa sequência de cenas segundo uma ordem lógica e cronológica.” (Martin, Marcel, 2005, p.197)

“A montagem invertida, designo por este nome as montagens que alteram a ordem cronológica em proveito de uma temporalidade subjetiva e eminentemente, dramática saltando livremente do presente, para o passado” (Martin, Marcel, 2005, p.197)

“Perturbação dissociativa de identidade: este estado apresenta três hipóteses de sintomas sendo eles A, B e C: A. Presença de duas ou mais identidades ou estados de personalidade, cada qual com o seu padrão durável de percepção, reação e reflexão sobre o ambiente e o Eu; B. pelo menos duas destas identidades ou estados de personalidade, de forma recorrente, tomam o controlo da personalidade do sujeito; C. Incapacidade para

recordar informação pessoal importante, demasiado extensa para ser um esquecimento vulgar.” (Abreu, José, 2011 p.81)

“Uma simples despersonalização não é digna de um verdadeiro histriónico. Os seus objetivos têm de ir mais longe, até chegar ao consenso americano de uma amnésia dissociativa, uma fuga dissociativa ou uma verdadeira personalidade múltipla.” (Abreu, José, 2011 p. 86)

“Todo o problema está em saber como se lida com a própria identidade, e já vimos que o histriónico é perito na arte de a confundir. Aprendeu a ter uma imagem idealizada e estreita de si próprio e a esquecer todos os comportamentos que não com essa imagem.” (Abreu, José, 2011 p.56)



## FASE II

CONCEITO



## INTRODUÇÃO

Esta segunda fase da investigação corresponde à definição de conceitos a partir da formulação de hipóteses sob a forma de triangulações.

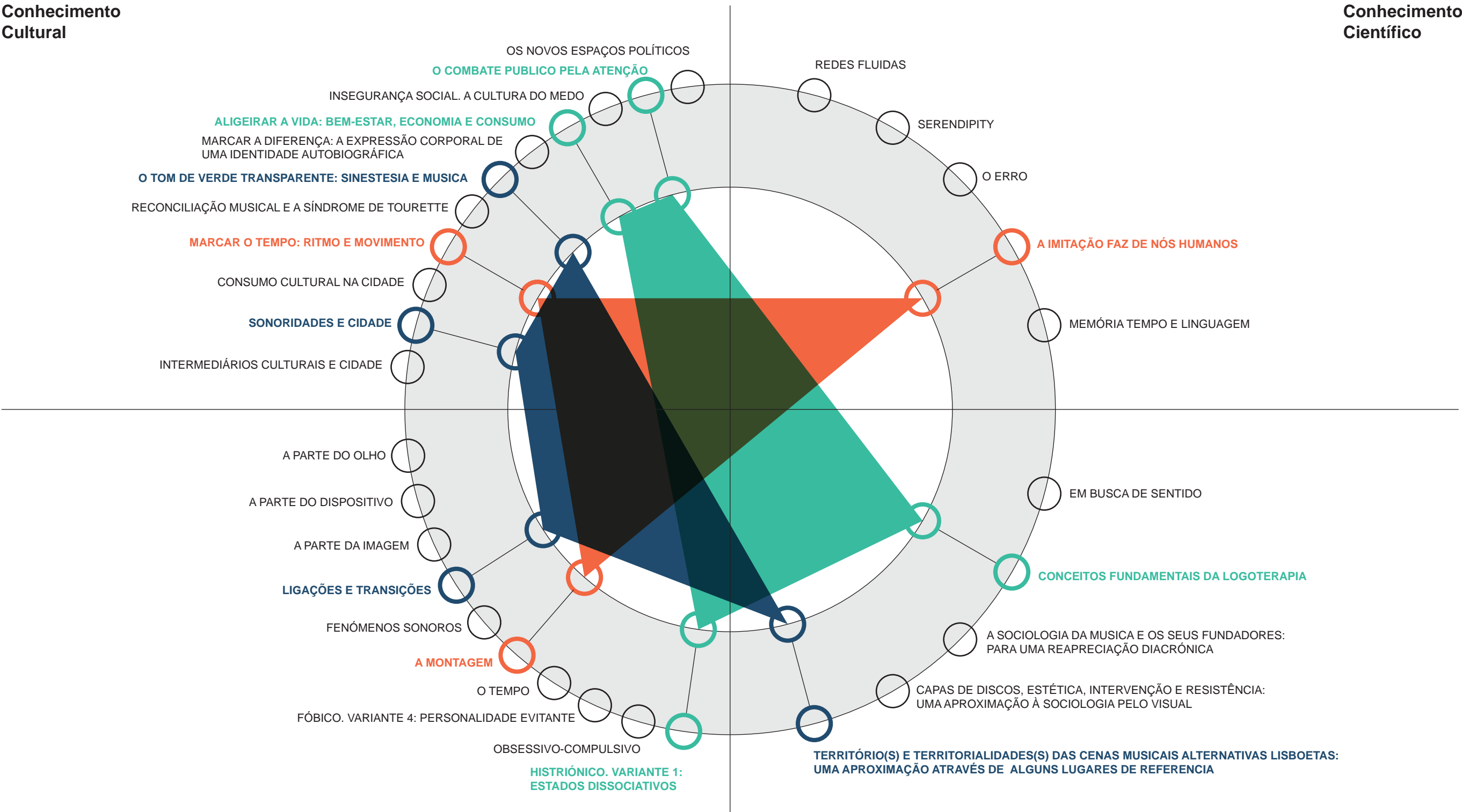
Partindo do estudo teórico realizado na fase anterior foram selecionados e relacionados temas de três áreas do conhecimento diferentes, definindo uma triangulação. Este processo foi repetido três vezes, o que resultou em três triangulações distintas e, conseqüentemente, em três hipóteses conceituais.



1.1. ESQUEMA REPRESENTATIVO DA FORMAÇÃO DE TRIANGULAÇÕES

Conhecimento Cultural

Conhecimento Científico



Conhecimento Logístico

Conhecimento Experimental

Figura 4. - Esquema representativo das triangulações



## 2. TRIANGULAÇÃO 1

### 2.1. CITAÇÕES (1)

#### MUSICOFILIA: MARCAR O TEMPO: RITMO E MOVIMENTO

“Para além dos movimentos repetitivos da marcha e da dança, a música pode permitir também organizar, seguir sequências intrincadas, ou manter presentes na mente grandes volumes de informação – falamos então do poder narrativo ou mnemónico da música.” (Sacks, Oliver, 2007, p. 240)

“em todas as culturas existe uma ou outra forma de música com um ritmo regular, uma pulsação periódica que permite a coordenação temporal entre os executantes, e suscita uma resposta motora sincronizada por parte dos que escutam». Esta ligação entre os sistemas auditivo e motor parece ser universal entre humanos, e revela-se espontaneamente, num momento precoce da existência.” (Sacks, Oliver, 2007, p. 242)

“Por vezes, utiliza-se o termo mecânico de entrainment para significar a tendência humana de marcar o tempo, a dar respostas motoras ao ritmo. Mas a investigação mostrou que as chamadas reações ao ritmo precedem de facto a pulsação externa. Antecipamos a marcação do ritmo, adquirimos os padrões rítmicos assim que ouvimos, estabelecemos moldes ou modelos rítmicos internos. Estes padrões internos são surpreendentemente precisos e estáveis; como Daniel Levitin e Perry Cook mostraram, os seres humanos têm uma memória extremamente afinada dos tempos e do ritmo” (Sacks, Oliver, 2007, p. 243)

#### O QUE NOS TORNA HUMANOS: A IMITAÇÃO FAZ DE NÓS HUMANOS

“O argumento, em resumo, é este. Todos os processos evolucionários dependem do facto de a informação ser copiada com variação e seleção. A maioria dos seres vivos da Terra é produto da evolução baseada na cópia, na variação e na seleção dos genes. Contudo, quando os humanos começaram a imitar, criaram um novo tipo de cópia e desenvolveram um processo evolucionário baseado na cópia, na variação e na seleção

dos memes. Este novo sistema evolucionário evoluiu ao lado do antigo para nos tornar em mais do que máquinas de genes. Nós, os únicos deste planeta, somos também máquinas de memes.” (Blackmore, Susan, 2007, p.25)

“O aumento do tamanho do cérebro foi impulsionado pelos e para os memes, visto que transformaram um cérebro vulgar numa máquina de memes. Chamei a este processo uma pressão memética (Blackmore, 1999, 2001) e sugeri que se terá iniciado naturalmente logo que os nossos antepassados hominídeos passaram a ser capazes de imitarem com fidelidade suficiente para criarem os primeiros memes. Não interessa o que eram estes memes — talvez novas maneiras de caçar, de acender fogueiras ou de vestir roupas —, mas, fossem o que fossem, terão alterado o ambiente em que os genes humanos eram selecionados e dado uma vantagem aos indivíduos que os podiam copiar.” (Blackmore, Susan, 2007, p.30)

“Se alguns sons se tornam populares, então os cérebros, com o tempo, começarão a copiar melhor esse tipo de sons. Por outras palavras, o cérebro transforma-se gradualmente num órgão concebido para copiar os mesmos tipos de sons que evoluíram no grupo dos memes.

De facto, o redesenho da laringe humana, da garganta e do cérebro para a linguagem foi muito dramática e é uma das características que mais nos distingue dos símios.

Obviamente, a linguagem é mais do que meros sons sem sentido; esses sons referem-se a coisas, pessoas e ações. Isto terá acontecido na altura em que as pessoas copiavam os sons que outros faziam enquanto olhavam para um objeto em particular ou faziam alguma ação, ou olhavam para alguém a fazer uma ação.” (Blackmore, Susan, 2007, p.32)

## LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA: MONTAGEM

“A montagem (quer dizer, no fim de contas, a progressão dramática do filme) obedece muito exatamente a uma lei de tipo dialético: cada plano deve comportar um elemento (apelo ou ausência) que encontra a sua resposta no plano seguinte. A tensão psicológica (atenção ou interrogação) criada no espectador deve ser satisfeita depois pela sequência de planos.” (Martin, Marcel, 2005, pp.175-177)



“A montagem rítmica tem, antes de tudo, um aspeto métrico que diz respeito ao comprimento dos planos, determinado pelo grau de interesse psicológico que o seu conteúdo suscita.” (Martin, Marcel, 2005, p.187)

“O que se chama ritmo cinematográfico não é, portanto, mais do que a apreensão das relações de tempo entre os planos, a coincidência entre a duração de cada plano e os movimentos de atenção que suscita e satisfaz.” (Martin, Marcel, 2005, p.187)



## **2.2. CONCEITO (1)**

A maioria dos processos de evolução, seja do homem ou objeto, passa pela copia de informação e mutação da mesma. O próprio desenvolvimento do cérebro foi baseado nesta ideia, o que Susan Blackmore chama de pressão memética.

Os seres humanos têm uma capacidade excelente de memória rítmica, o que permite uma coordenação e marcação rítmica muito precisa. Esta coordenação passa pelo facto de existir um sequencia muito concreta dentro de um padrão rítmico e mesmo na falta de um elemento conseguirmo-lo completar, falando assim do poder narrativo da musica.

Nesta triangulação pretende-se mostrar como as marcações rítmicas associadas à antecipação e aquisição de padrões rítmicos presentes nos seres humanos, pode levar a repetição/cópia e mutação desses mesmos padrões, que podem ser fundamentais na montagem de planos capazes de alterar o interesse psicológico e satisfação e compreensão por parte do alvo.

### 2.3. IMAGENS CONCEPTUAIS (1)

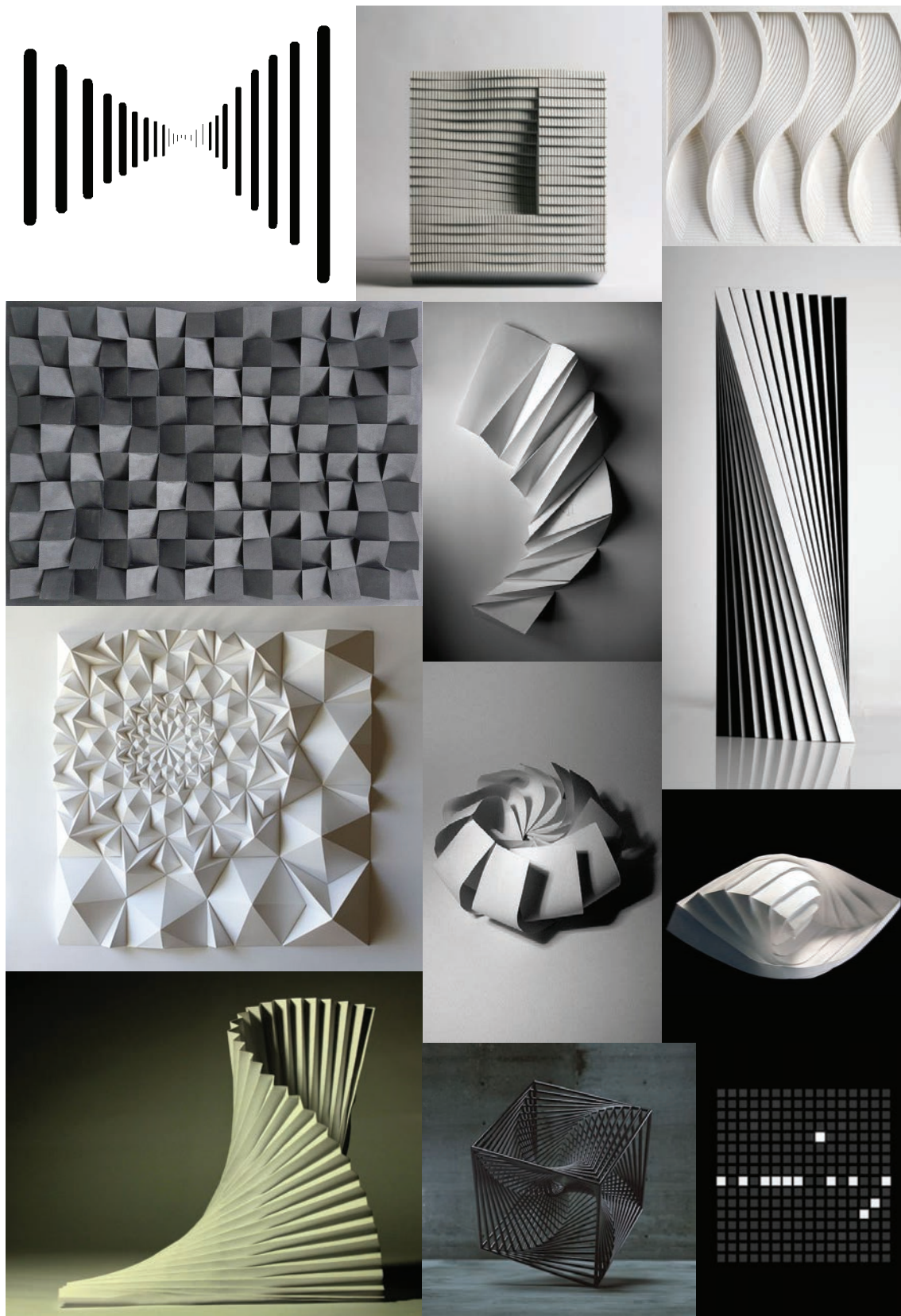


Figura 5. - Imagens Conceptuais da Triangulação 1

## 2.4. IMAGENS REAIS (1)

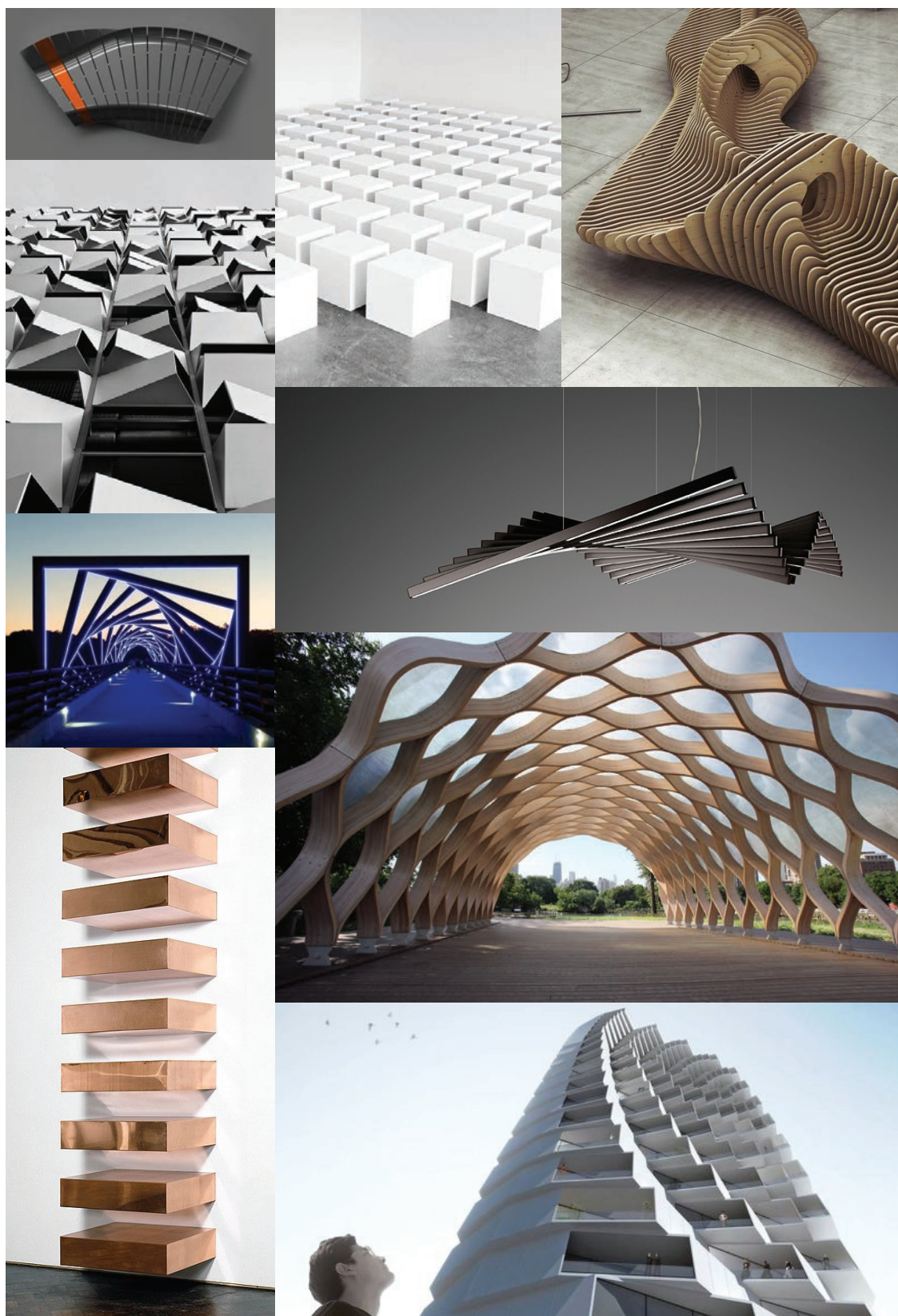


Figura 6. - Imagens Reais da Triangulação 1





## 2. TRIANGULAÇÃO 2

### 2.1. CITAÇÕES (2)

#### A SOCIEDADE INVISÍVEL: O COMBATE PÚBLICO PELA ATENÇÃO

“Numa sociedade articulada em redor dos meios de comunicação, a distinção fundamental é entre a atenção e a ignorância; tudo se decide na capacidade de perceber e ser percebido. Não há nada pior que passar despercebido, ser invisível. A própria existência parece incerta enquanto não é confirmada pelo olhar de outros.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.134)

“Mas a capacidade de prestar atenção é limitada, de modo que nos vemos obrigados a administrar a nossa atenção. Ninguém se pode dar ao luxo de acompanhar atentamente tudo o que lhe interessa. Como todos podem comunicar com todos, produz-se uma sobrecarga da atenção. Num mundo como este, o imperativo é «menos informação». Mas quanta, e como?” (Innerarity, Daniel, 2004 pp.135-136)

“O imperativo do êxito consiste simplesmente em conseguir um máximo de atenção. Este imperativo terá de ser aplicado a qualquer atividade e a qualquer produto; «desenho» e marketing são os conceitos-chave deste esforço estratégico, quer ele diga respeito a um programa político ou a um artigo de consumo.” (Innerarity, Daniel, 2004 p.136)

#### DA LEVEZA – PARA UMA CIVILIZAÇÃO DO LIGEIRO: ALIGEIRAR A VIDA: BEM-ESTAR, ECONOMIA E CONSUMO

“Temos de deixar de ver a leveza como uma experiência «indigna» ou epifenoménica: à escala antropológica, é desde logo e sobretudo uma necessidade psicológica específica na natureza humana, uma necessidade fundamental que leva a procurar experiências de descontração, de brincadeira, de descompressão, como maneiras de sentir um certo estado de bem-estar.” (Lipovetsky, Gilles, 2014, p. 31)

“Desde o princípio dos tempos que jogos, festas, divertimentos, espetáculos, comédias e pândegas pontuaram o desenvolvimento das sociedades, de momentos de prazer, de riso, de alegria, como forma de escapar à gravidade do social, de fugir dos constrangimentos da seriedade e dos diferentes medos que oprimem os homens. Leveza lúdica (jogos, brincadeiras, piadas, farsas, anedotas, gracejos riso, humor); leveza estética (comédia, dança, música, e outras artes); leveza-ebriedade (drogas, álcool)” (Lipovetsky, Gilles, 2014, pp. 31-32)

“Esta crítica ao hiperconsumismo tem qualquer coisa de inegavelmente justo. Nos nossos países, compramos cada vez mais bens, beneficiamos de cada vez mais lazeres: contudo não somos mais felizes. A escalada consumista não pode ser vista como um ideal autêntico de vida. Como perceberam as sabedorias antigas, a vida boa exclui o excesso, o exagero, a escala do inútil: encontra-se na simplicidade, na sobriedade, no aligeiramento do espírito. A via justa e boa é a que valoriza o «menos», o melhor, a qualidade de vida.” (Lipovetsky, Gilles, 2014, pp. 66-67)

## EM BUSCA DO SENTIDO: CONCEITOS FUNDAMENTAIS DA LOGOTERAPIA

“A busca do indivíduo por um sentido é a motivação primária em sua vida, e não uma "racionalização secundária" de impulsos instintivos. Esse sentido é exclusivo e específico, uma vez que precisa e pode ser cumprido somente por aquela determinada pessoa. Somente então esse sentido assume uma importância que satisfará sua própria vontade de sentido. Alguns autores sustentam que sentidos e valores são "nada mais que mecanismos de defesa, formações reativas e sublimações". (Frankl, Viktor, 2012 p.58)

“Naturalmente pode haver caso em que a preocupação de um indivíduo com valores é, na realidade, uma camuflagem de conflitos interiores ocultos; mas estes casos são, antes, exceções à regra, e não a regra em si. Nesses casos realmente temos que lidar com pseudo-valores, e como tais eles terão que ser desmascarados. O desmascaramento, entretanto, deveria cessar no momento em que nos deparmos com o que é autêntico e genuíno na pessoa, como por exemplo o desejo do ser humano por uma vida tanto quanto possível dotada de sentido.” (Frankl, Viktor, 2012 p.61)

“Existem ainda diversas máscaras e disfarces sob os quais transparece o vazio existencial. Às vezes a vontade de sentido frustrada é vicariamente compensada por uma vontade de poder, incluindo a sua mais primitiva forma, que é a vontade de dinheiro. Em outros casos, o lugar da vontade de sentido frustrada é tomado pela vontade de prazer.” (Frankl, Viktor, 2012 p.62)



## COMO SE TORNAR DOENTE MENTAL: HISTRIÓNICO – ESTADOS DISSOCIATIVOS

“Perturbação dissociativa de identidade: este estado apresenta três hipóteses de sintomas sendo eles A, B e C: A. Presença de duas ou mais identidades ou estados de personalidade, cada qual com o seu padrão durável de percepção, reação e reflexão sobre o ambiente e o Eu; B. pelo menos duas destas identidades ou estados de personalidade, de forma recorrente, tomam o controlo da personalidade do sujeito; C. Incapacidade para recordar informação pessoal importante, demasiado extensa para ser um esquecimento vulgar.” (Abreu, José, 2011 p.81)

“Uma simples despersonalização não é digna de um verdadeiro histriónico. Os seus objetivos têm de ir mais longe, até chegar ao consenso americano de uma amnésia dissociativa, uma fuga dissociativa ou uma verdadeira personalidade múltipla.” (Abreu, José, 2011 p. 86)

“Todo o problema está em saber como se lida com a própria identidade, e já vimos que o histriónico é perito na arte de a confundir. Aprendeu a ter uma imagem idealizada e estreita de si próprio e a esquecer todos os comportamentos que não com essa imagem.” (Abreu, José, 2011 p.56)



## **2.2. CONCEITO (2)**

Nesta triangulação pretende-se mostrar um cenário onde a sociedade vive num constante combate pela atenção, em que o êxito ou até mesmo a própria existência parece ser baseada numa constante troca de atenções. No entanto, este excesso/sobrecarga de atenções leva-nos à criação de “mascaras” ou despersonalização, camuflando conflitos ocultos, perdendo-se assim o que é autêntico e genuíno, e que por sua vez criam um vazio existencial. Para contrariar este vazio há que proceder a um “desmascaramento” excluir o excesso e o inútil para procurar então a simplicidade e o aligeiramento valorizando o «menos» e o melhor, a leveza do objeto e da vida.

### 1.3.3. IMAGENS CONCEPTUAIS (2)

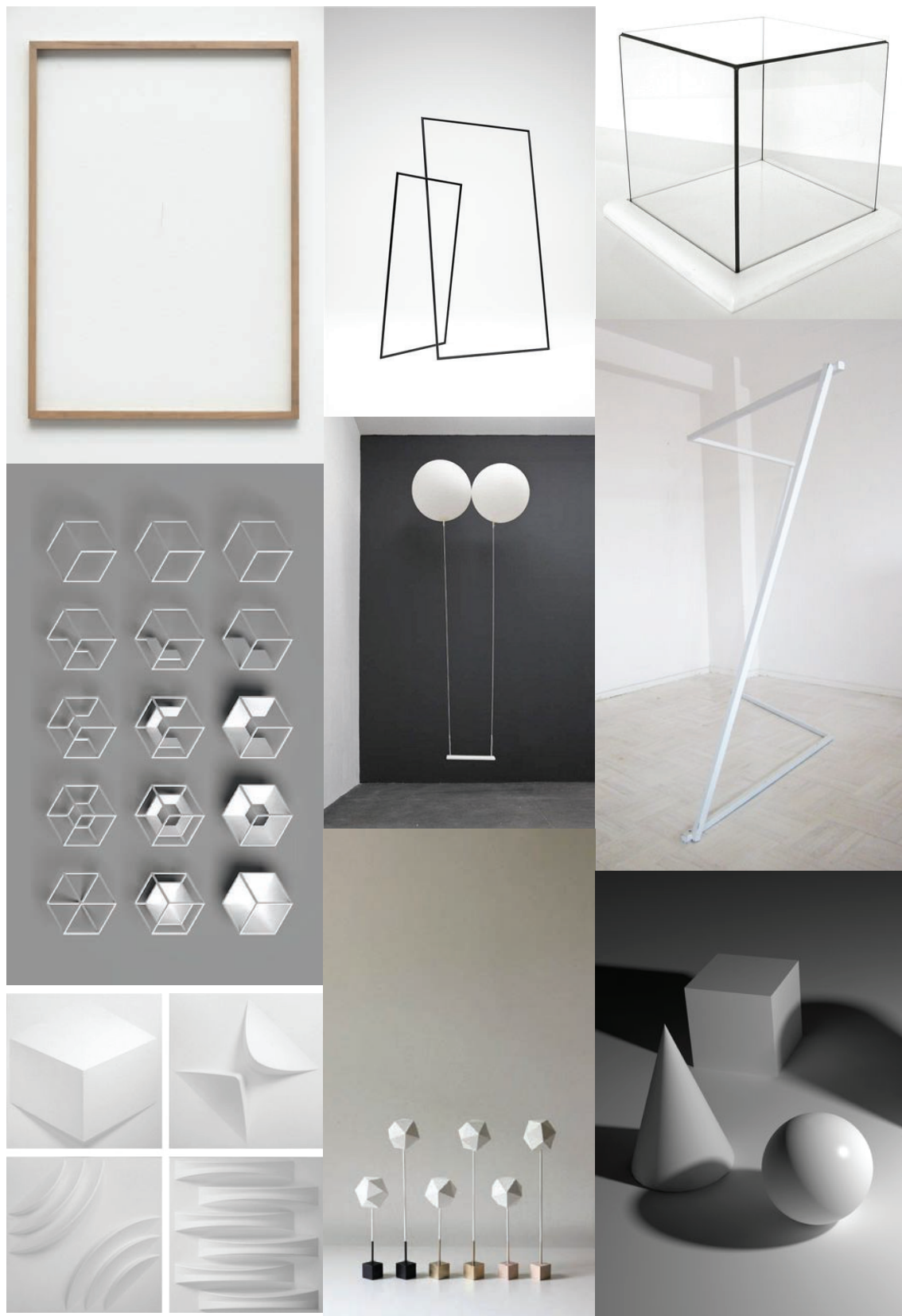


Figura 7. - Imagens Conceituais da Triangulação 2

#### 1.3.4. IMAGENS REAIS (2)



Figura 8. - Imagens Reais da Triangulação 2



### 3. TRIANGULAÇÃO 3

#### 3.1. CITAÇÕES (3)

#### MARCAS QUE DEMARCAM: MARCAR A DIFERENÇA: A EXPRESSÃO CORPORAL DE UMA IDENTIDADE AUTOBIOGRÁFICA

“Higgins (1987), na sua teoria sobre as discrepâncias identitárias, trabalha o conceito de identidade pessoal em torno de três dimensões diferenciadas do self: o self atual, ou seja, a representação que o indivíduo tem sobre si próprio num dado momento; o self ideal, que corresponde à representação sobre as suas aspirações pessoais, o que gostaria de vir a tornar-se; finalmente, o self prescrito, o qual equivale ao conjunto de expectativas que o indivíduo pressupõe que existam sobre ele próprio a partir dos contextos sociais em que se insere.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 122)

“A efemeridade e rotatividade que caracteriza a composição de um estilo pessoal por recurso ao vestuário tende para uma constante renovação da imagem à medida que determinadas tendências estéticas se vão difundindo numa espécie de movimento de perpétua «reciclagem» da autenticidade. São condições sociais e económicas que acabam por socializar e preparar os mais jovens para a constante renovação dos seus visuais, formando habitas moldáveis e recetivos à mudança no que toca à sua dimensão encarnada, dotados de uma certa plasticidade.” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 124)

“A noção de «máscara», «capa» ou «segunda pele» evocada por alguns dos entrevistados devolve-nos justamente a dimensão dinâmica, construída, reflexiva e dramática envolvida nos projetos de marcação corporal e na relação dos seus portadores com uma determinada conceção de si e do mundo social. Paradoxalmente, o corpo marcado funciona, para estes jovens, não como uma «máscara» que dissimula, mas que dá a conhecer a complexidade de alteridades que um mesmo corpo pode excorporar: «aquele que se mascara torna-se outro: não apenas no sentido em que seria um outro, mas também em que mostra a alteridade que o percorre»” (Ferreira, Vítor Sérgio, 2008, p. 130)

## PLURAL DE CIDADE: SONORIDADES E CIDADE

“As contribuições mais interessantes de uma exploração mais integral das sonoridades como reveladoras de elementos fundamentais da vivência urbana partem de aproximações em relação à sociologia da vida quotidiana e buscam uma abordagem dos usos e sentidos específicos das formas sonoras como elementos ressignificadores ou construtores das relações sociais e das identidades.” (Mendonça, Luciana, 2009 pp.141-142)

Outros sons, como os pregões de rua e as canções dos músicos ambulantes (Tinhorão, 2005), ou mesmo os ritmos da fala, a disposição (quantidade e qualidade) dos ruídos urbanos e as sonoridades musicais típicas de determinadas regiões podem ser analisados como marcas sociais do local e como indicadores da co-presença de múltiplas temporalidades e identidades. (Mendonça, Luciana, 2009 p.143)

“Outro especto interessante é que, nos caos em que as cidades têm elementos musicais expressivos da identidade urbana ou géneros caracterizadores, a noção de paisagem sonora permite articular o tratamento desses patrimónios imateriais como marcas ou imagens da cidade” (Mendonça, Luciana, 2009 p.145)

## MORE THAN LOUD: TERRITÓRIO(S) E TERRITORIALIDADES(S) DAS CENAS MUSICAIS ALTERNATIVAS LISBOETAS: UMA APROXIMAÇÃO ATRAVÉS DE ALGUNS LUGARES DE REFERENCIA

“O consumo musical tem sido um tema importante na sociologia durante as últimas três décadas (DeNora, 2007). Percorridas pelos métodos quantitativos (Bourdieu, 1984; 2007) e qualitativos (DiMaggio, 1987; DeNora, 2000), as investigações já clássicas na área evidenciaram o papel da música como um meio de distinção social e de status.” (Costa, Pedro, Guerra, Paula, Oliveira, Ana, 2015, p. 187)

“Sarah Cohen reconheceu uma efetiva relação entre música, identidade local e território (Cohen, 1991; 1993; Corral, 2008), suplantando a abordagem clássica dos cultural studies e encetando uma démarche assente na



espacialização de dinâmicas grupais de consumo de música.” (Costa, Pedro, Guerra, Paula, Oliveira, Ana, 2015, p. 187)

“O termo cena, expressando a teatralidade da cidade e a capacidade desta gerar imagens das interações, capta o sentido de agitação da cidade, as sociabilidades quotidianas. Will Straw considera que as cenas mais frequentes e recorrentemente identificadas são as que se relacionam com a música” (Costa, Pedro, Guerra, Paula, Oliveira, Ana, 2015, pp. 187-188)

## LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA: LIGAÇÕES E TRANSIÇÕES

“Um filme é feito com várias centenas de pedaços e a continuidade lógica e cronológica nem sempre é suficiente para tornar a sua sequência perfeitamente compreensível para o espectador, tanto mais que nos últimos vinte anos a cronologia foi frequentemente desprezada e que a representação do espaço tem sido sempre das mais audaciosas.

Na ausência (eventualmente) de continuidade lógica, temporal e espacial, ou pelo menos para mais clareza, é necessário recorrer-se a ligações ou transições plásticas e psicológicas, ao mesmo tempo visuais e sonoras, destinadas a constituir as articulações da narrativa.” (Martin, Marcel, 2005, p. 109)

“A fusão encadeada consiste na substituição de um plano por outro através da sobreposição momentânea de uma imagem que aparece sobre a precedente a qual se desvanece lentamente. Tem sempre, salvo casos excepcionais, a função de marcar uma passagem de tempo, substituindo gradualmente um pelo outro, dois aspetos temporalmente diferentes (no sentido do futuro ou do passado, segundo o contexto) de uma personagem ou objeto.” (Martin, Marcel, 2005, p. 110)

“Analogia de conteúdo dinâmico, quer dizer, baseado em movimentos análogos de personagens ou de objetos: são as ligações no movimento, isto é, a ligação entre os movimentos idênticos de dois motivos diferentes ou do mesmo motivo em dois momentos sucessivos da sua trajetória.” (Martin, Marcel, 2005, p. 112)

“A analogia que justifica a aproximação não aparece de maneira direta no conteúdo da imagem e é o pensamento do espectador que efetua a ligação. Pertencem a este tipo, em primeiro lugar, as transições mais elementares, quer dizer, as mudanças de planos baseadas no olhar; esta técnica é evidente no campo-contracampo (a conversa entre duas personagens mostradas alternadamente), mas justifica também a maioria das ligações de planos que, à semelhança de uma personagem que olha, fazem suceder a imagem daquilo que ela vê ou daquilo que procura ver; neste último caso, é o pensamento da personagem que está na base da ligação do plano, ou mais exatamente, a sua tensão mental. Trata-se, de certa maneira, de um campo-contracampo mental.” (Martin, Marcel, 2005, p. 113)

### **3.2. CONCEITO (3)**

Esta triangulação mostra como as musicalidades e sons são fundamentais na construção de uma identidade, seja ela pessoal (de uma pessoa ou grupo de pessoas) ou urbana (cidade, país). Esta relação entre a música e identidade é efetiva, as cidades têm elementos musicais identitários ou gêneros musicais que as caracterizam, a noção de paisagem sonora permite articular o tratamento desses patrimônios imateriais como marcas ou imagens da cidade, esta paisagem pode também ser vista como uma cena que expressa a teatralidade da cidade e a capacidade desta gerar imagens das sociabilidades quotidianas, passando assim a ideia de identidade de pessoas para rua e da rua para cidade ou até mesmo país, sendo que este processo não acontece do dia para a noite é necessário, numa primeira fase percebe-lo para depois se poder criar ligações, sejam elas psicológicas ou plásticas. A ideia é evidenciar esta sequência/transação de maneira perfeitamente compreensível.

### 1.4.3. IMAGENS CONCEPTUAIS (3)

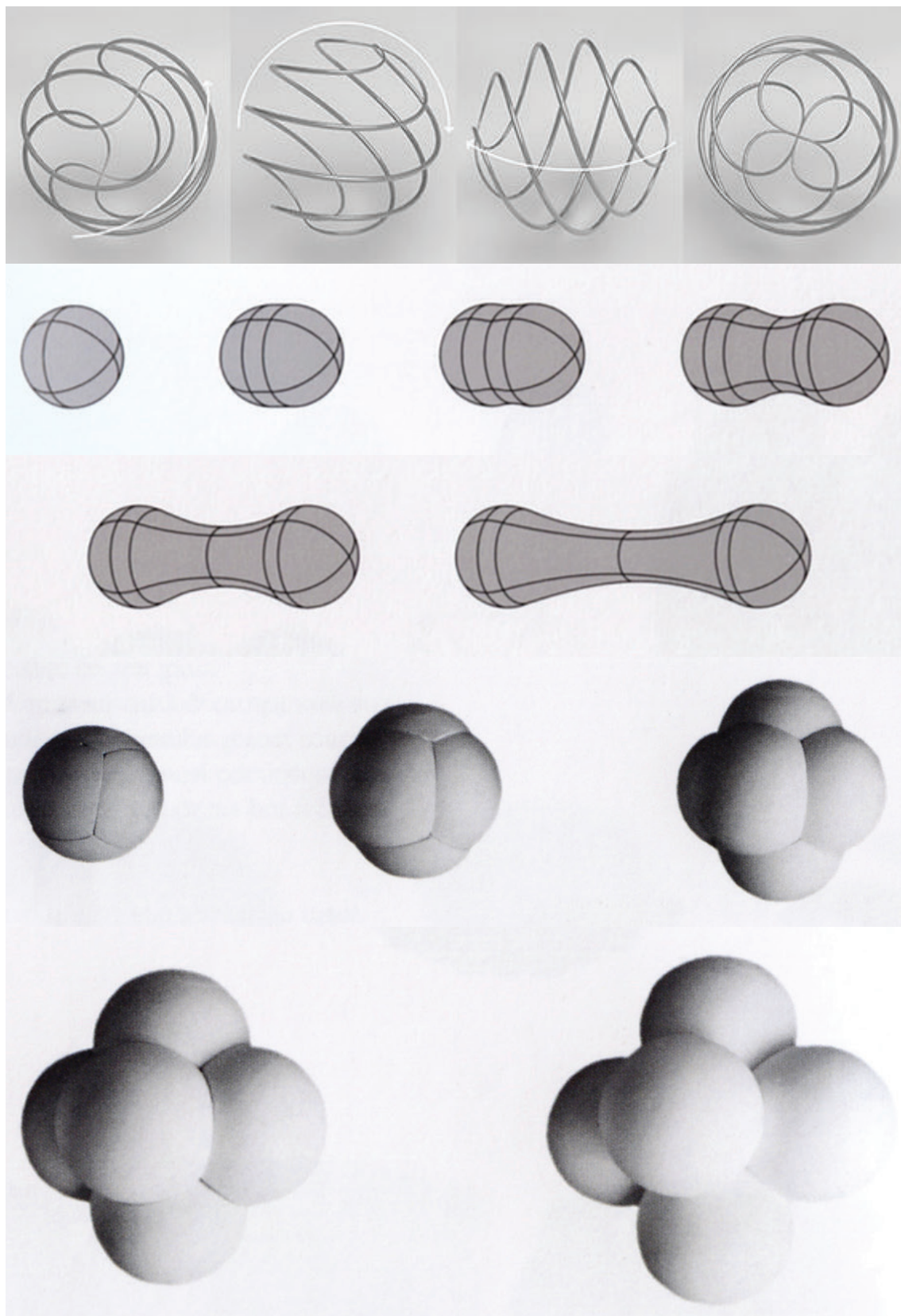


Figura 9. - Imagens Conceptuais da Triangulação 3

#### 1.4.4. IMAGENS REAIS (3)



Figura 10. - Imagens Reais da Triangulação 3



## **FASE III**

**DESENVOLVIMENTO PROJETUAL**





## INTRODUÇÃO

A terceira e última fase da investigação corresponde ao desenvolvimento projetual. No seguimento do trabalho desenvolvido na fase anterior é feita a seleção de uma das triangulações, a qual direcionará o desenvolvimento do projeto, tendo por base as premissas teóricas apresentadas anteriormente.

A escolha do projeto será então validada através da recolha de imagens que o privilegiam.

O projeto será então apresentando como ultima fase do desenvolvimento projetual.



# **1. SELEÇÃO E VALIDAÇÃO**

**DESENVOLVIMENTO PROJETUAL**



## 1. SELEÇÃO

Após análise das triangulações definidas, optamos por selecionar a Triangulação 1 para a definição de uma área de intervenção e assim proceder para a concepção do projeto.

Os conceitos que formam os vértices desta triangulação são: a evolução humana através de repetição e mutação de informação, a memória rítmica e as sequencias de padrões rítmicos intrínsecas nos seres humanos, e a compreensão e interesse psicológico que a narrativa pode suscitar no Homem.

A palavra chave é musicalidade. Sabendo que o ser humano tem uma aptidão especial para a criação ou imitação de ritmos, e tendo consciência da importância dos sons na criação de identidades, devemos pensar como o design pode integrar-se neste processo.

Se o desenvolvimento do ser humano foi ritmado pela repetição e mutação de informação, também este desenvolvimento pode ser incentivado pelo aumento do interesse psicológico através de ritmos sonoros, explorando assim a capacidade que o Homem tem de criar o seu próprio ritmo evolutivo.

Como base neste conceito projetual, pretende-se desenvolver um jogo destinado ao incentivo da narrativa através do ritmo. Este projeto deverá centrar-se na música, respondendo a outras questões levantadas anteriormente como rumo da sociedade na procura de uma leveza e como a procura desta leveza nos pode desprender da necessidade de um espaço de criação, podendo antes explorar estes ritmos em qualquer lugar, sem ser necessário ouvir para criar.

## **2. VALIDAÇÃO**

Como o objetivo de desenvolver o projeto, foi realizada uma pesquisa de imagens que validam o conceito proposto, através de exemplos similares e de jogos que promovem a narrativa do som através de elementos gráficos, como propõe o projeto a ser desenvolvido.

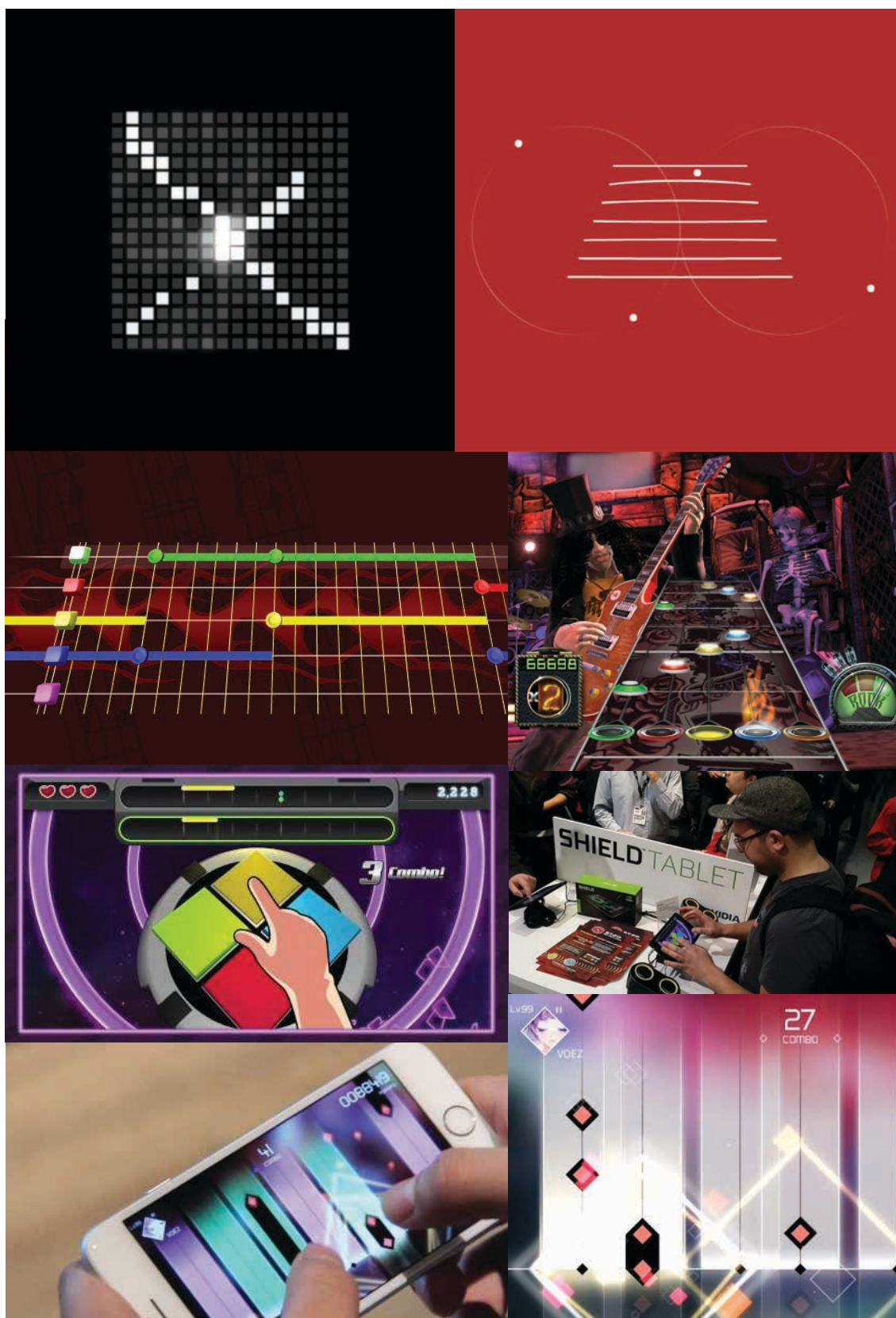


Figura 11. - Imagens Validação





## **2. PROJETO**

**DESENVOLVIMENTO PROJETUAL**



## **2.1. INTRODUÇÃO**

O projeto consiste no desenvolvimento de uma nova maneira de criar musica através da forma, uma espécie de sinestesia entre som e objeto, na procura de uma sociedade mais ritmada, mais musical, que consiga criar melodias e ritmos que promovam o desenvolvimento da comunicação. Para isso é necessária a compreensão de vários outros temas. Numa primeira fase é preciso compreender a diferença entre ritmo, melodia e harmonia, para depois poder pensar então o que se pretende comunicar através da sensibilidade sinestésica. Para ajudar neste processo é importante também a compreensão de algumas teorias sobre a psicologia da forma.



## **2.2. MATERIALIZAÇÃO DO CONCEITO**

Seguindo as diretrizes traçadas pelo conceito elaborado na fase anterior, será desenvolvido o conceito de um jogo interativo: uma aplicação que promova a musicalidade e a descoberta de ritmos, sem a obrigatoriedade de conhecimentos teóricos da música.

Neste jogo poder-se-á criar ritmos e melodias numa sequência de elementos gráficos representativos de determinados sons, que posteriormente poderão ser ouvidos de forma contínua, permitindo assim aos seus usuários a experimentação de progresso musical.

Como explicado anteriormente para o desenvolvimento deste projeto é necessário a compreensão de alguns tópicos pertinentes, como ritmo, melodia, harmonia e outras teorias ligadas à psicologia da forma.

### 2.2.1. RITMO, MELODIA E HARMONIA

**Ritmo:** sucessão regular dos tempos fortes e fracos. Indica o valor das notas, de acordo com a intensidade e o tempo.

**Melodia:** uma melodia é uma sucessão rítmica de sons em diferentes intervalos, sendo regrada pelo ritmo. A parte mais melódica de uma música normalmente é a parte mais destacada desta, como por exemplo um solo.

**Harmonia:** indica a concordância ou combinação. O estudo da harmonia é essencial para o estudo da composição e por isso, a harmonia também é a arte de compor os sons simultaneamente. Enquanto a harmonia é a combinação de sons simultâneos, a melodia é a combinação de sons sucessivos.

### 2.2.2. PSICOLOGIA DA FORMA

#### GESTALT

Massimo Hachen, no seu livro “*Scienza della Visione: Spazio e Gestalt, design e comunicazione*”, apresenta uma breve introdução à psicologia da forma, abordando igualmente várias teorias da mesma:

#### TEORIA DA PROXIMIDADE

Um grupo é percecionado quando as suas partes integrantes se encontram com um mínimo de distancia entre as mesmas.

Na figura (12) temos oito segmentos, em grupos de dois: ninguém os perceciona de maneira de maneira aleatória, primeiro uma linha e depois a outra, percecionamos antes quatro pares de linhas. Na figura (13) encontramos algo

similar, temos uma serie de círculos pequenos agrupados em quatro elementos verticais. Outro exemplo desta lei universal é uma que se enfrenta diariamente quando lemos jornais ou livros. As letras encontram, se agrupadas em palavras e se os espaçamentos entre elas fossem sempre iguais era muito mais difícil de criar grupos ou perceber onde acabava uma palavras ou frase.

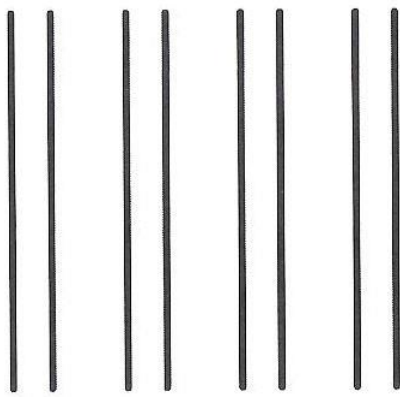


Figura 12. – O material ótico agrupa-se por distancia do elemento 1

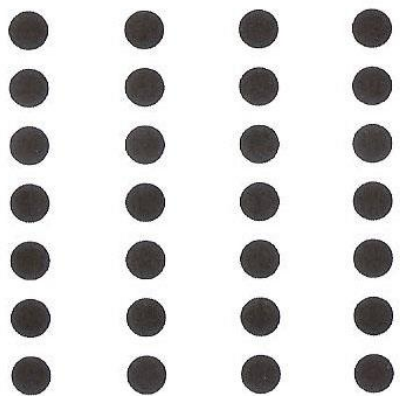


Figura 13. – O material ótico agrupa-se por distancia do elemento 2

## TEORIA DA IGUALDADE

Se o estímulo é constituído de uma multiplicidade de elementos diversos e se este estímulo manifestar alguma tendência, é a de reconhecer como grupos elementos que são similares.

Na figura (14) vemos linhas verticais equidistantes em que os elementos são agrupados por cor, também podemos variar a distancia entre estes elementos, mas estes estão sempre unidos pela cor.

Outro exemplo é apresentado na figura (15). Neste há a tendência para criar grupos horizontais onde as formas são iguais, do que verticais onde a distancia das formas é menor.

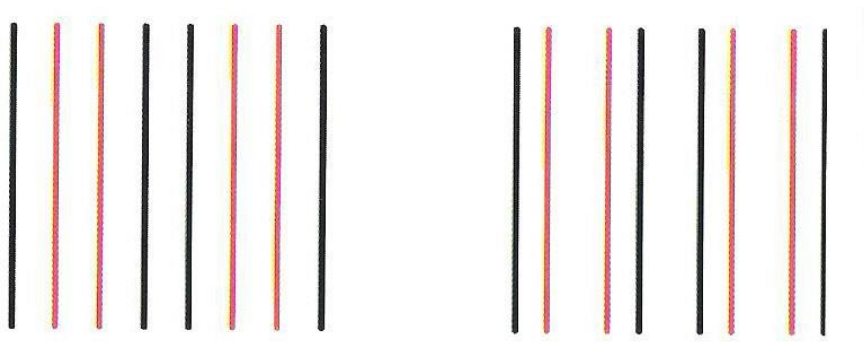


Figura 14. – O material ótico agrupa-se por cor do elemento

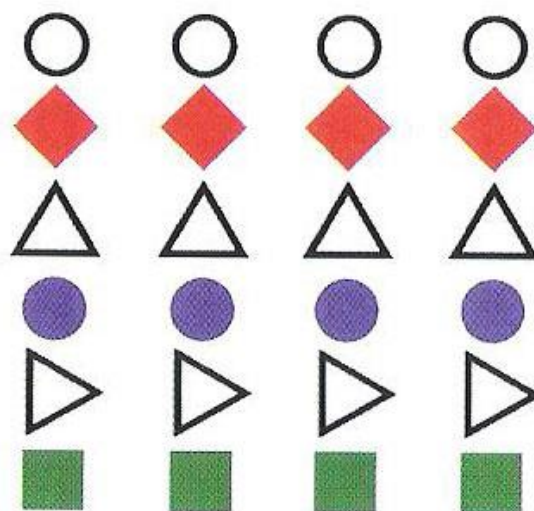


Figura 15. – O material ótico agrupa-se por cor e forma do elemento



## TEORIA DO MOVIMENTO COMUM

Elementos formam grupos quando contêm unidades que se movem em conjunto ou de forma semelhante ou, em geral, que se movem em oposição a outros que permanecem estáticos.

Se olharmos para a figura (16) após algum tempo reconhecemos que algumas formas estão estáticas “firmes” enquanto outras se encontram em movimento na mesma direção. Na figura (17) agrupando os quadrados que têm um movimento comum, podemos ver configurações diferentes dentro de um conjunto aparentemente uniforme.

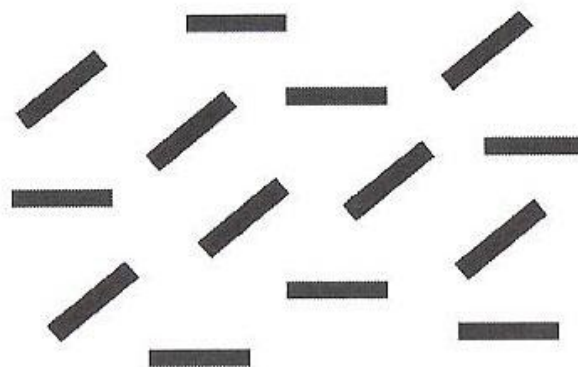


Figura 16. – Reconhece-se os devidos agrupamentos um de forma firme e o outro, os que se movem na mesma direção

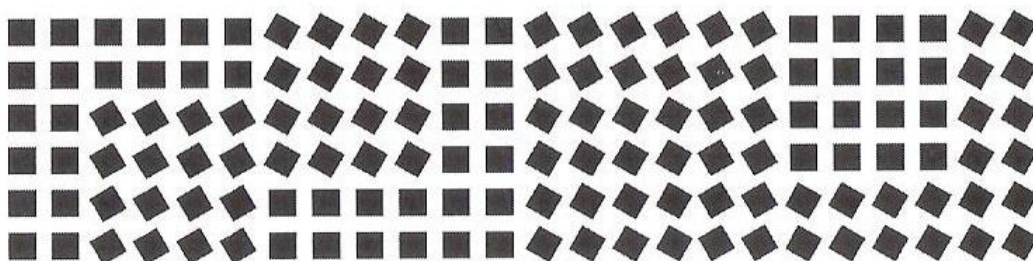


Figura 17. – Reconhece-se uma forma composta de quadrados que têm o mesmo movimento

## TEORIA DA PREGNÂNCIA

A organização psicológica é sempre tão boa quanto a condição dominante a permitir.

O termo “bom” aqui inclui propriedades como: regularidade, simetria, coerência, equilíbrio, simplicidade máxima e coesão.

Uma figura que definitivamente tem todas essas virtudes é o quadrado: é regular (quatro lados e quatro ângulos iguais) é simétrica (ou seja, à esquerda e à direita nas diagonais), está preenchida (é uma forma fechada) é homogênea (4 lados e 4 ângulos iguais), está em equilíbrio (as peças individuais estão em equilíbrio uma com a outra), é de extrema simplicidade, é concisa. Outras formas excelentes neste sentido são o triângulo equilátero, círculo e, em menor grau, o retângulo.

## AS FORÇAS ESPACIAIS

Qualquer forma tem suas próprias forças espaciais, internas ou externas.

Vemos as forças internas: assumir duas formas geometricamente iguais (Figura 18), uma cor escura e as outras cores claras; o primeiro tem uma força centrípeta, a outra uma força centrífuga. O que você quer dizer, embora fisicamente o mesmo tamanho, um menor, o outro parece maior.

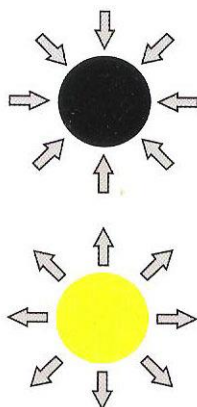


Figura 18. – Força Centrípeta e Centrífuga

As forças externas podem manifestar inércia Visual (Figura 19): por exemplo, um segmento de reta, ao longo da sua direção, e por um arco de um círculo. Um círculo terá forças que continuamente giram em torno dele, dando-lhe a característica de uma forma sempre dinâmica. Um retângulo alongado irá manifestar as suas forças na direção do seu lado maior, enquanto que um quadrado vai expressar uniformemente ao longo dos seus lados ou, eventualmente, na direção das suas diagonais, etc...

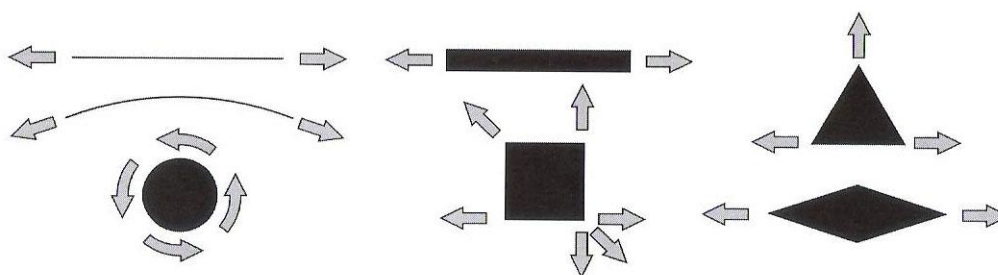


Figura 19. – Força Intrínseca na Forma

### 2.3. Desenvolvimento

Após a recolha de informação relativa ao ritmo, melodia e harmonia, e às leis da psicologia da Gestalt, é necessário compreender o código de uma pauta musical.

Com este objetivo, são apresentados nas páginas seguintes, esquemas que decodificam o funcionamento deste tipo de pauta musical.

As notas estão colocadas de maneira a compreender que zona da bateria é tocada no tempo da nota representada na pauta, seguido de um esquema com o nome que representa cada parte de bateria.

### 2.3.1. EXPLICAÇÃO ESQUEMÁTICA: DRUM NOTATION

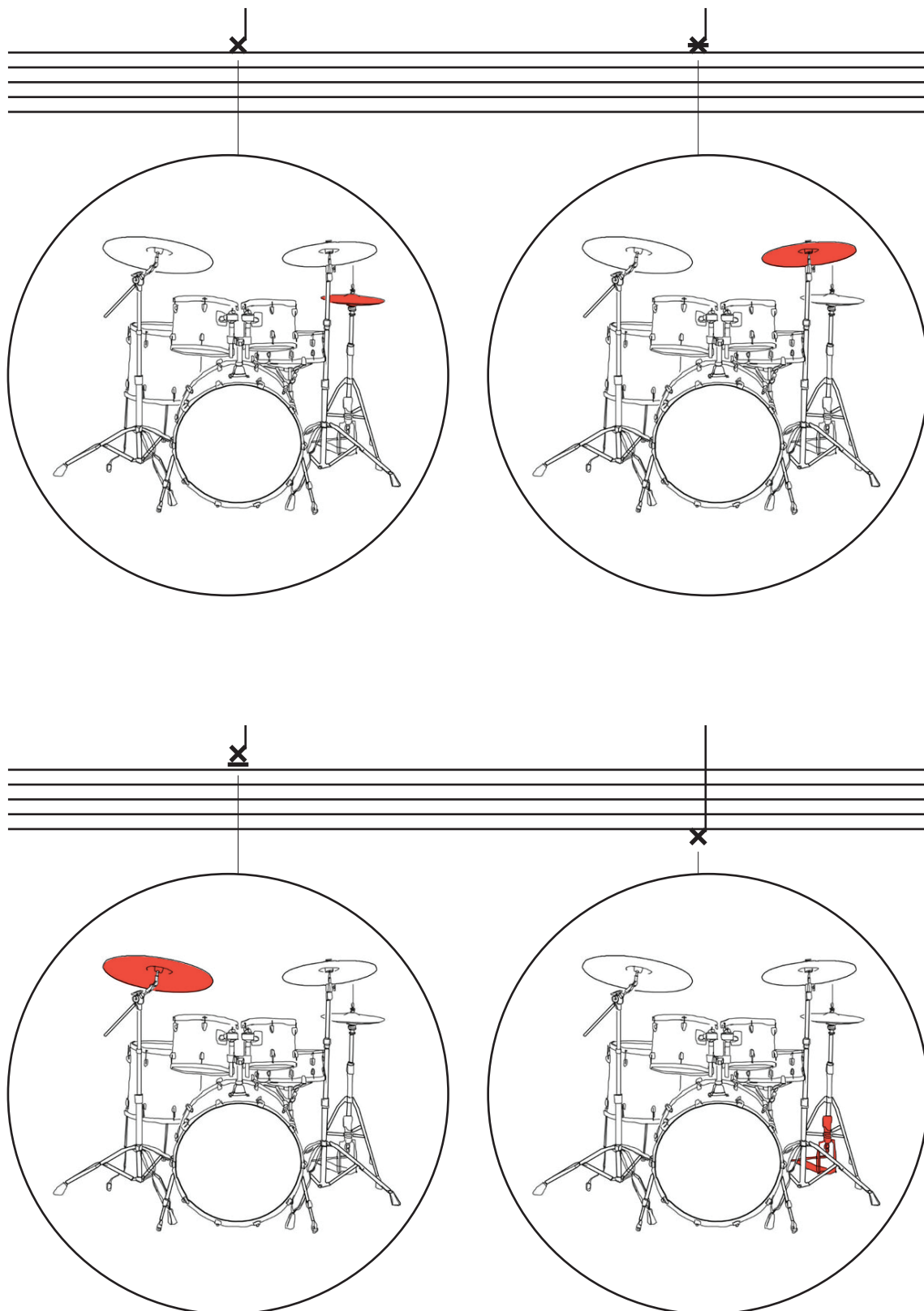


Figura 20. - Explicação esquemática: pauta de bateria 1

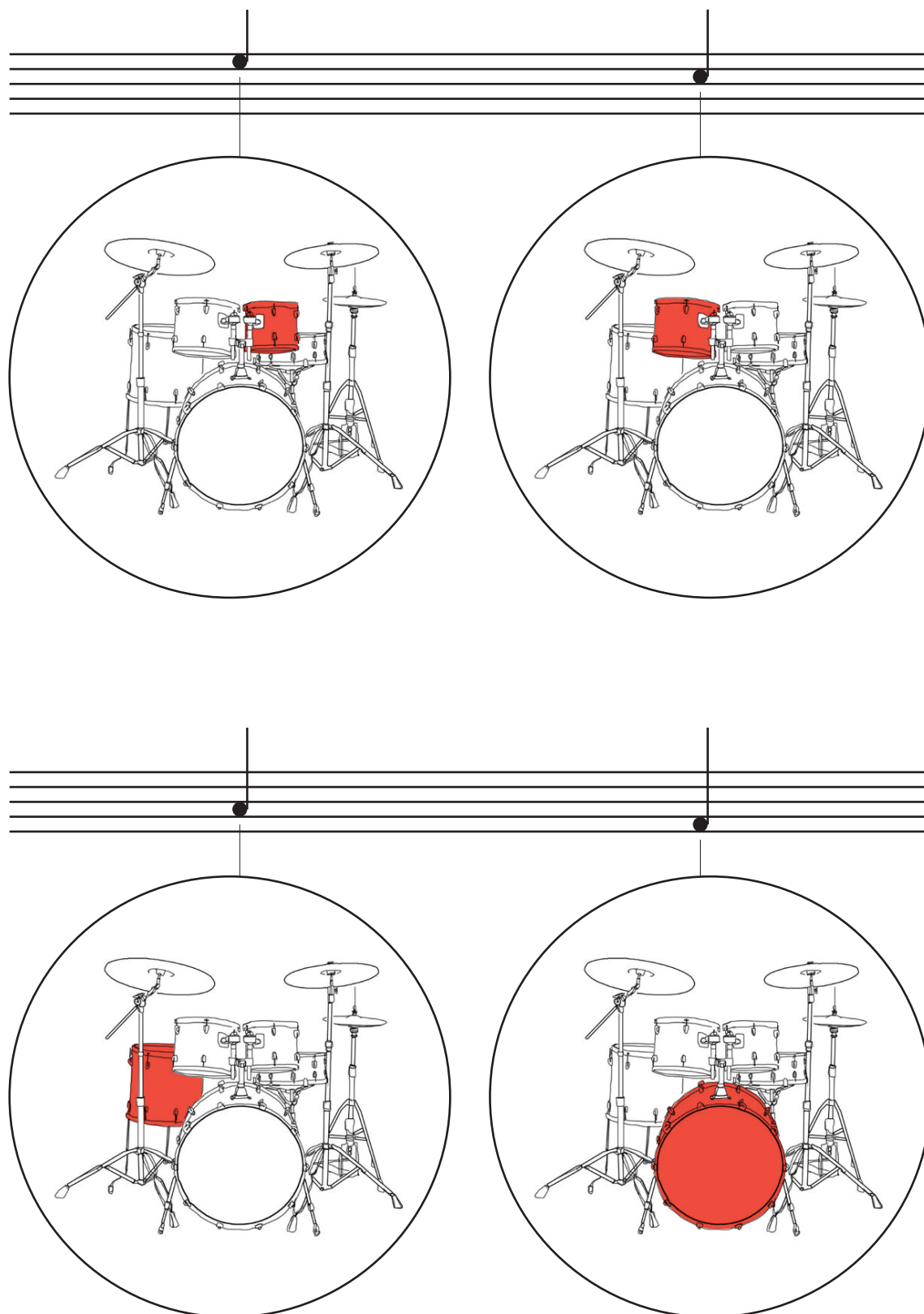
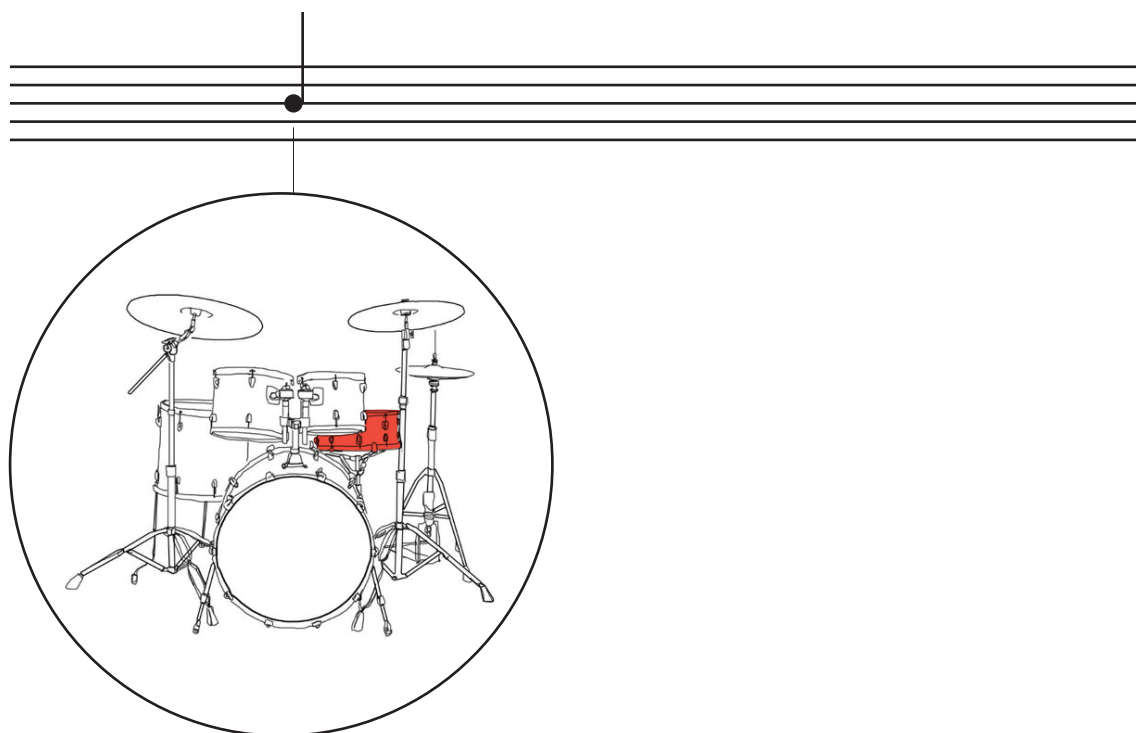


Figura 21. - Explicação esquemática: pauta de bateria 2



CRASH

RIDE

SNARE

HIGH TOM

MID TOM

LOW TOM

BASS DRUM

PEDAL HI-HAT

HI-HAT

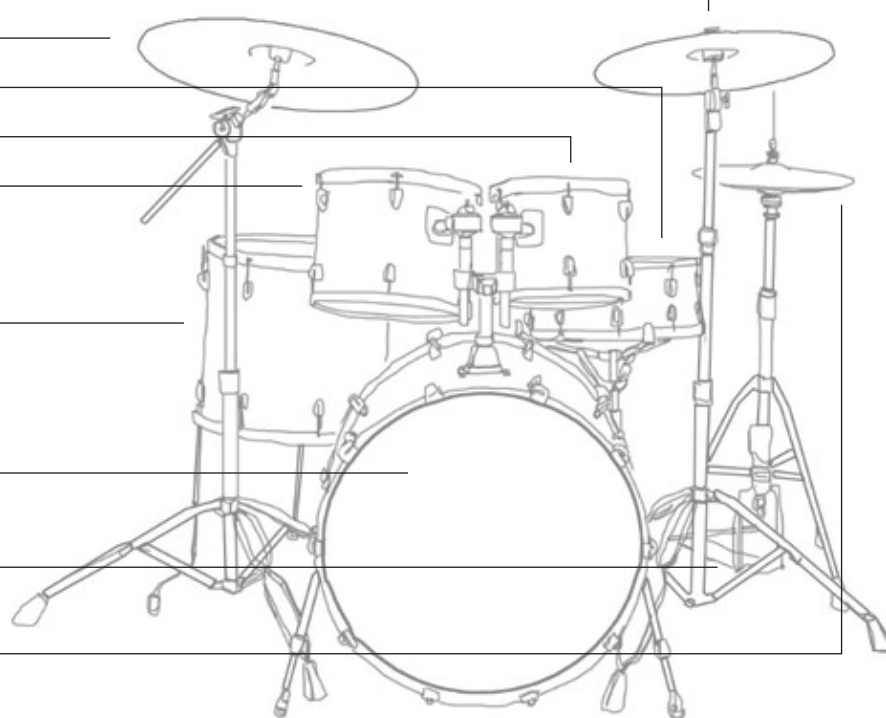


Figura 22. - Explicação esquemática: pauta de bateria 3

### **2.3.2. Melodia rítmica e a sua descodificação**

Após a compreensão do funcionamento do tipo de pauta escolhida, foi desenvolvida uma pauta de bateria constituída de ritmos e sequencias rítmicas básicas do instrumento. Esta pauta representa a primeira fase de projeto, o ponto de partida para a o desenvolvimento de um código constituído por elementos gráficos que representam a música como substituição da pauta convencional.

Na fase seguinte é apresentada uma transposição gráfica da pauta apresentada de acordo com um código específico e que é igualmente apresentado de forma a facilitar a descodificação.

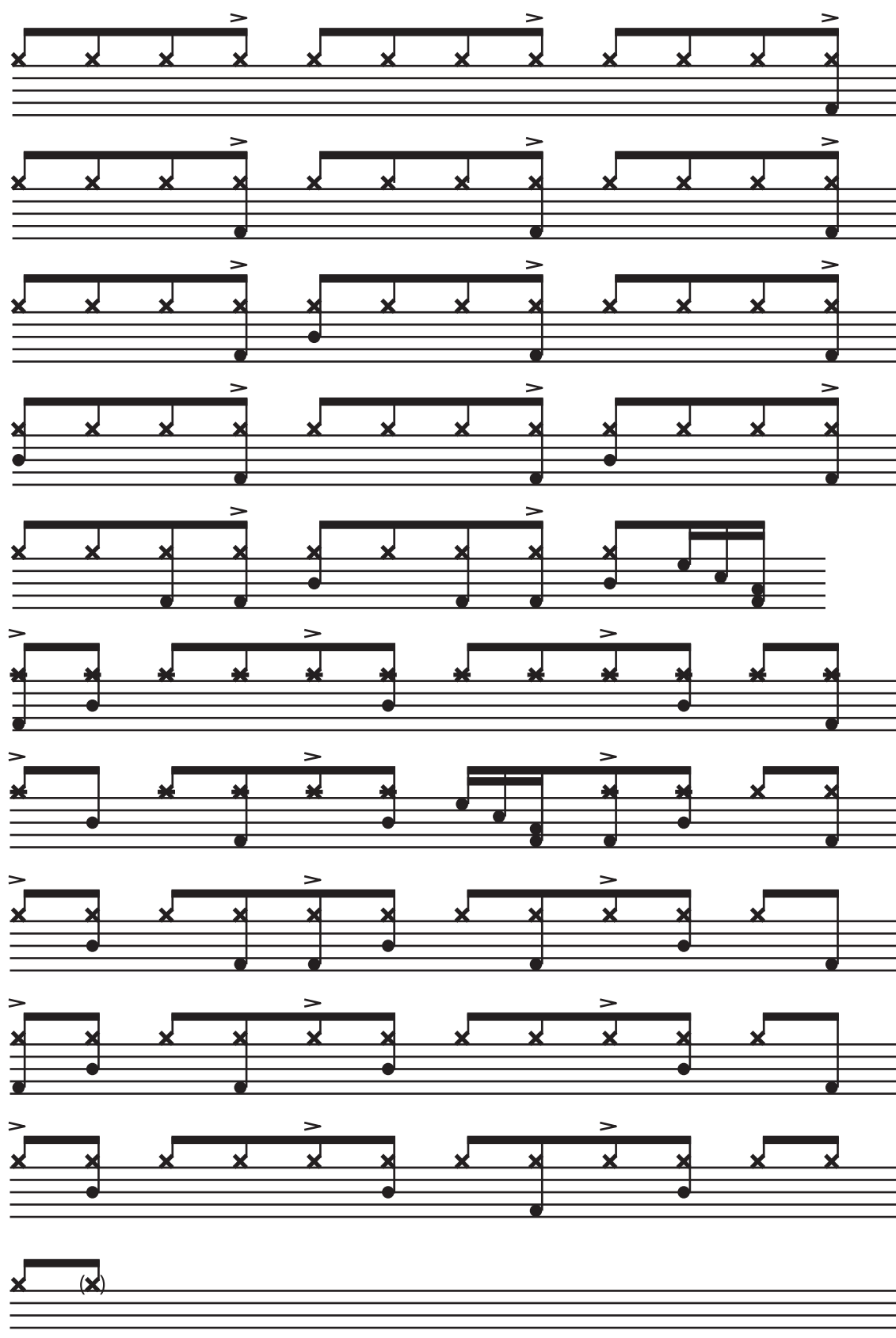


Figura 23. - Melodia rítmica em pauta de bateria



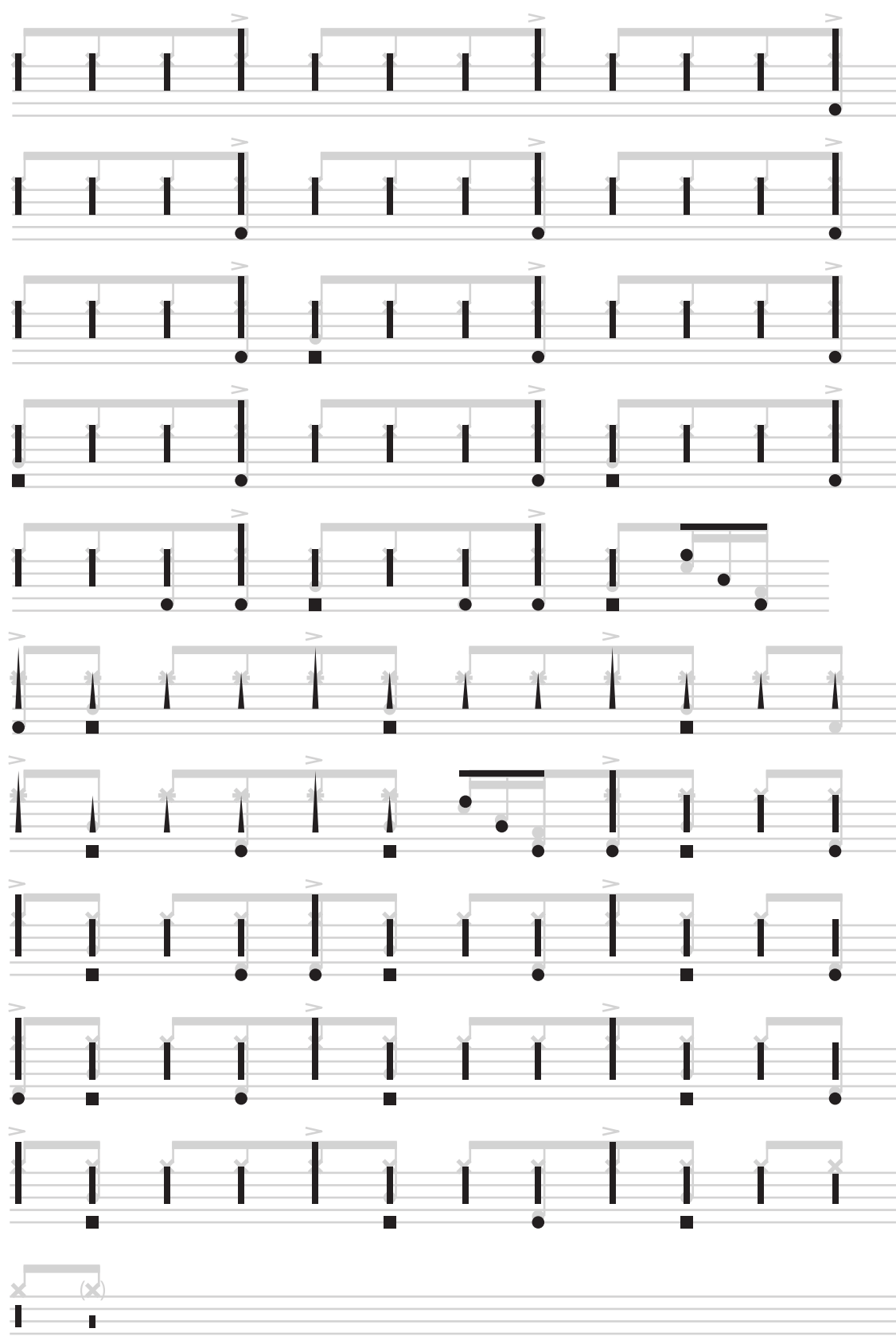


Figura 24. - Transposição gráfica da pauta

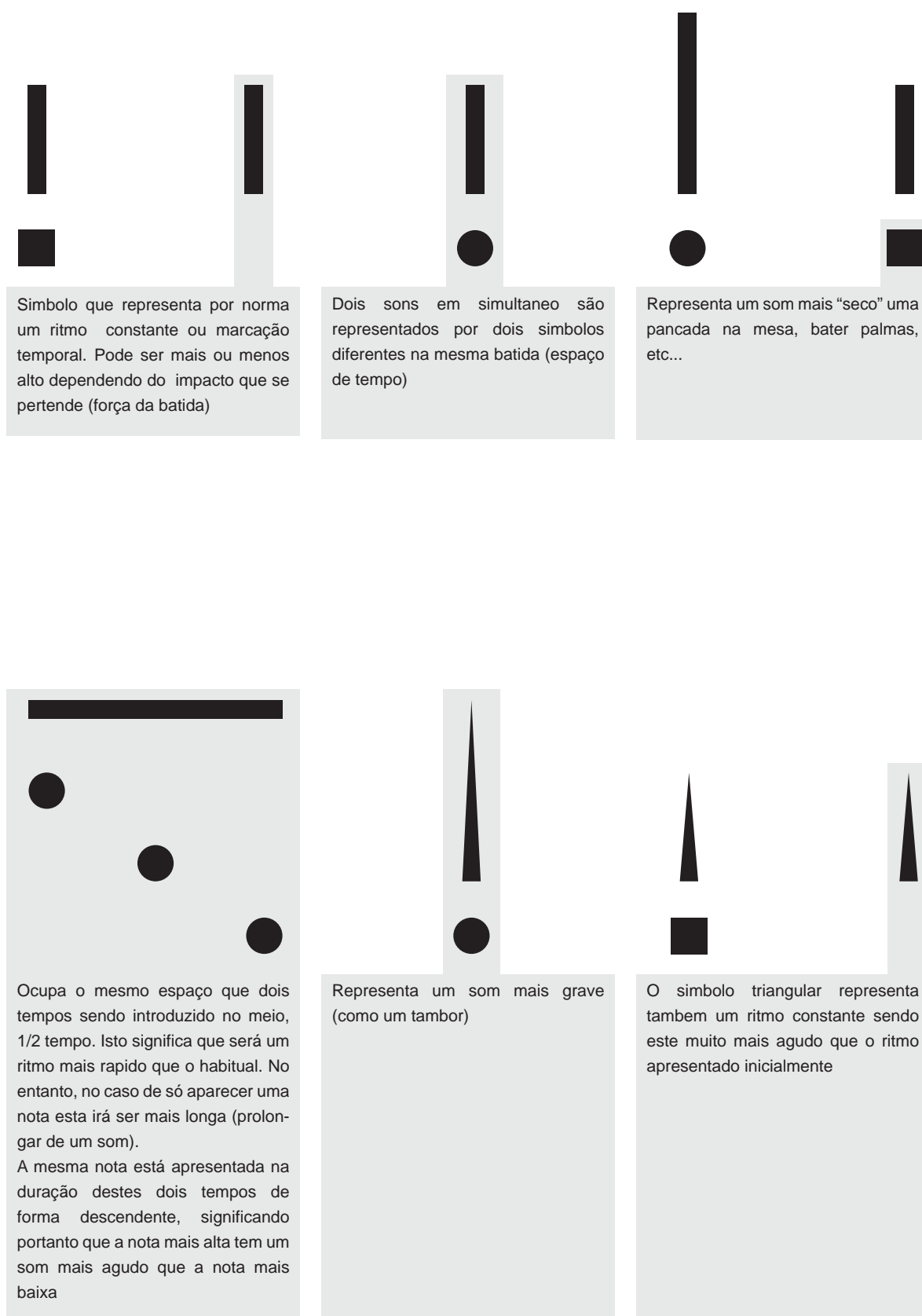


Figura 25. - Explicação de elementos constituintes da proposta gráfica

### **2.3.3. Desenvolvimento musical sem auxilio de pauta**

Para uma maior liberdade e exploração sonora, é necessário compreender como a criação de musica iria funcionar sem o auxilio de uma pauta. Consequentemente foram introduzidos novos símbolos e desenvolvido uma nova disposição de uma sequencia musical alternativa à apresentada anteriormente, bem como o código desenvolvido para a sua criação.

Para o desenvolvimento da pauta que será apresentada é relevante as teorias anteriormente explicadas: ritmo, melodia e harmonia, e ainda as várias teorias sobre psicologia da forma.

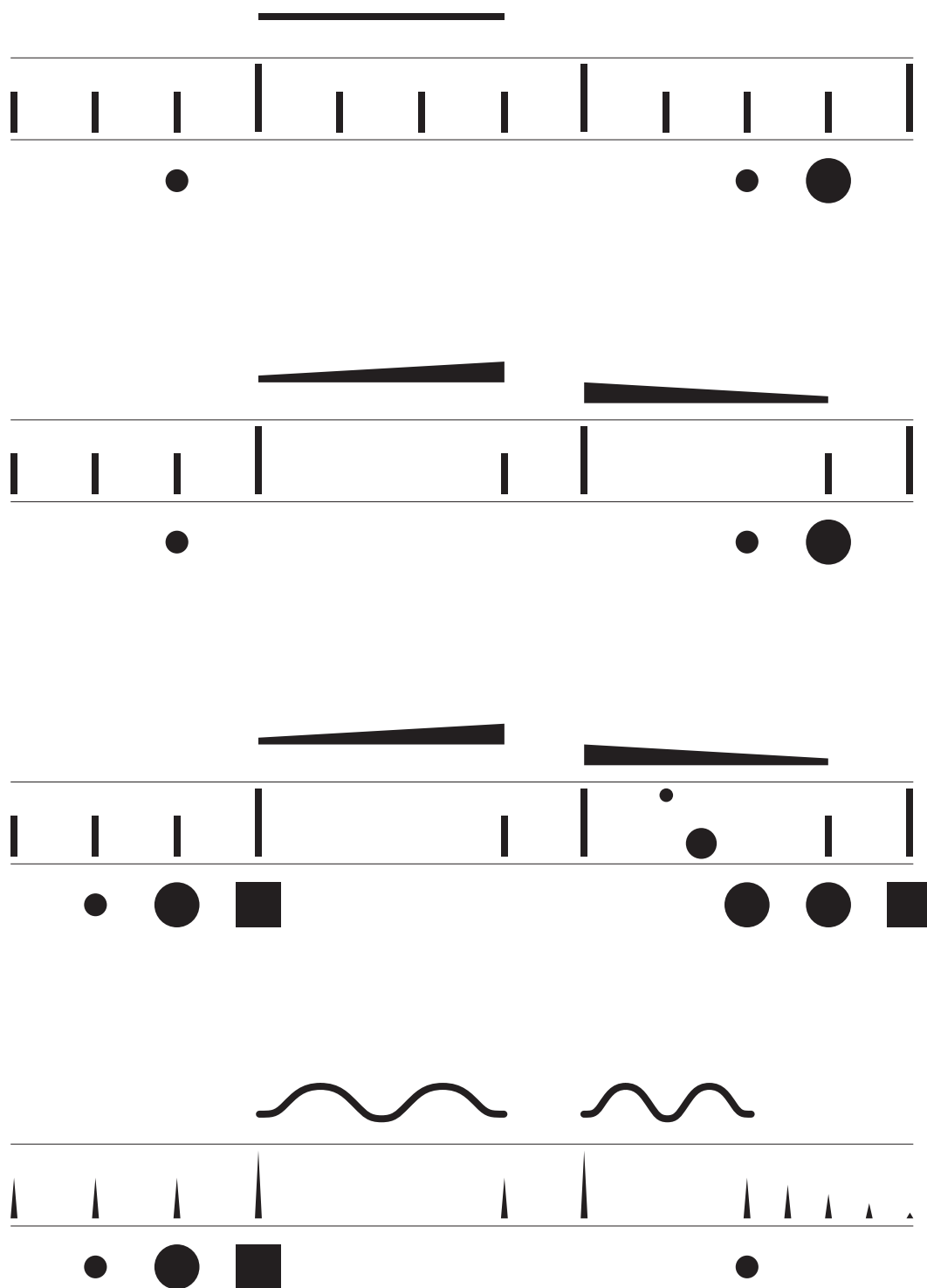


Figura 26. - Tradução gráfica de melodia segundo o código em desenvolvimento

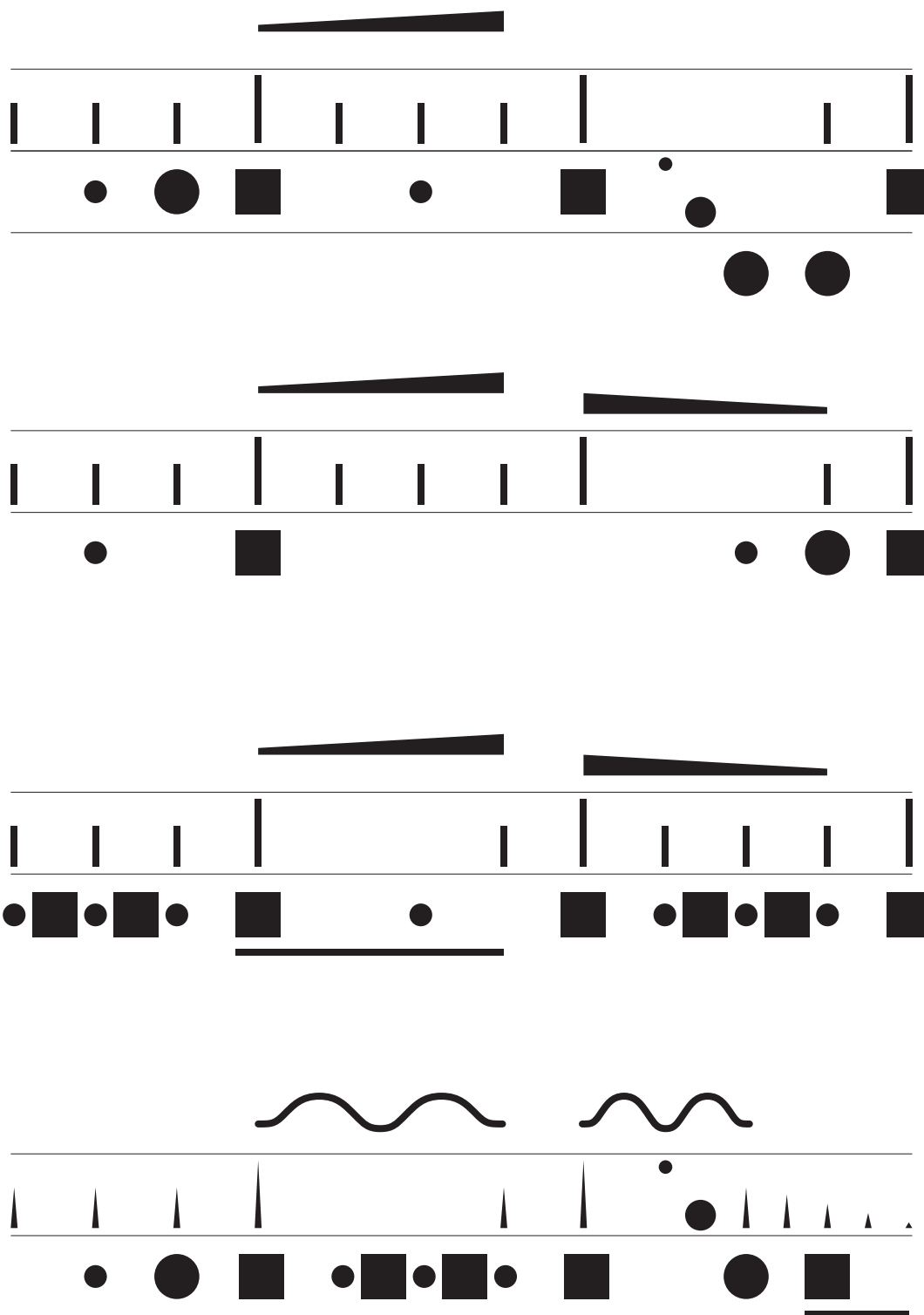


Figura 27. - Tradução gráfica de melodia segundo o código em desenvolvimento



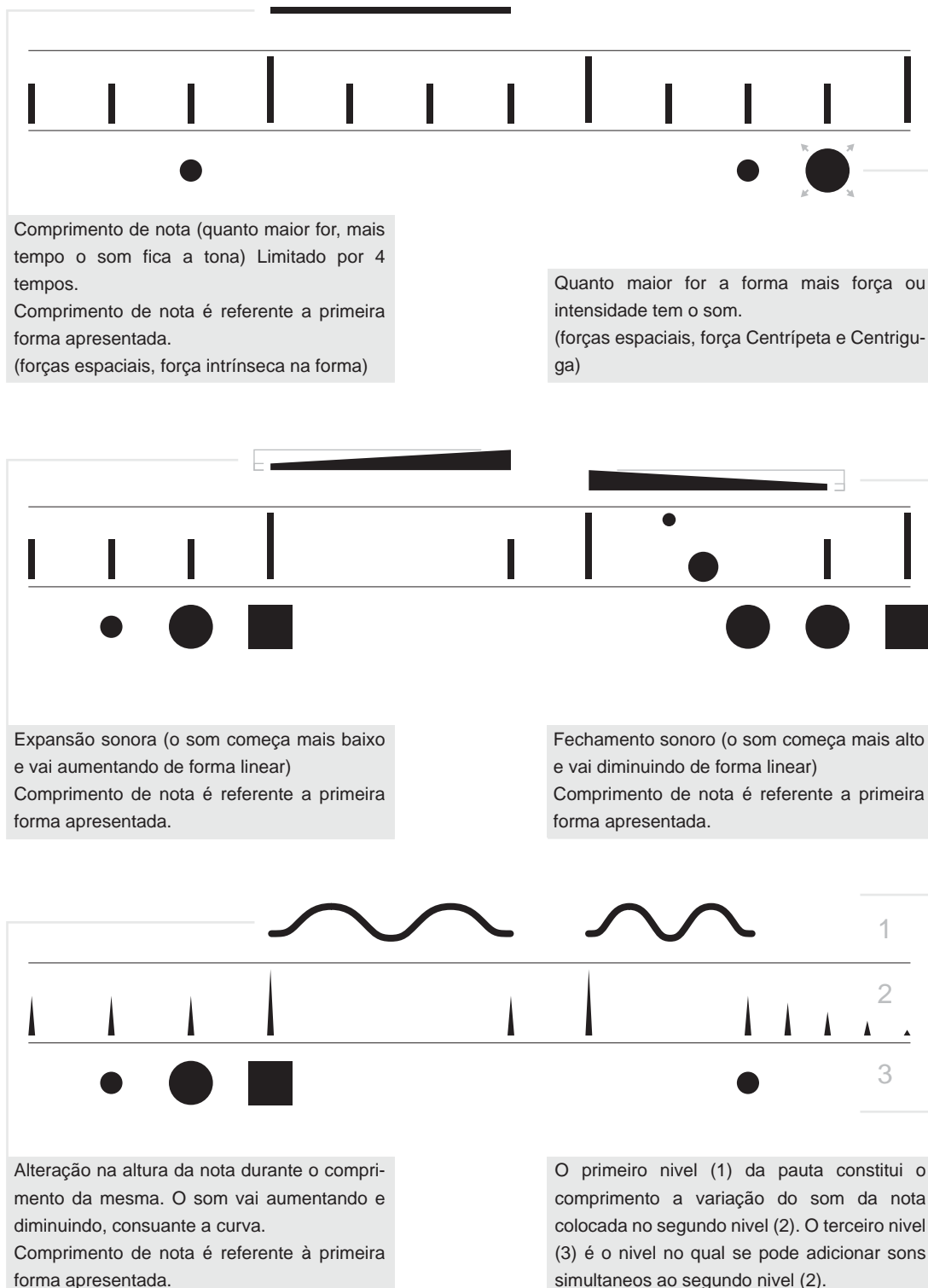


Figura 28. - Explicação gráfica de melodia segundo o código em desenvolvimento

#### 2.3.4. ESBOÇOS E VISUALIZAÇÃO FINAL



Figura 29. - Esboços



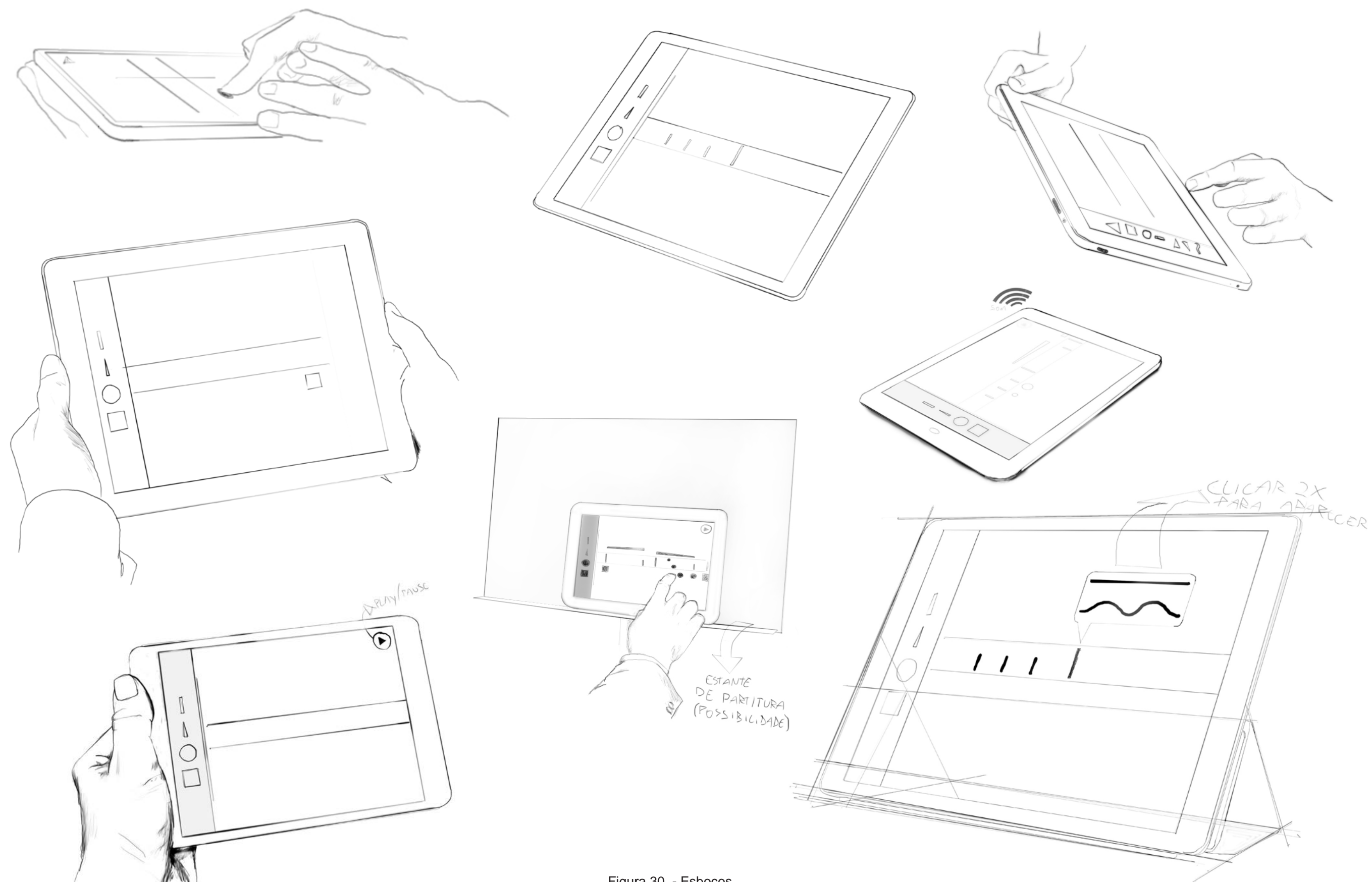


Figura 30. - Esboços





Figura 31. - Funcionamento da aplicação



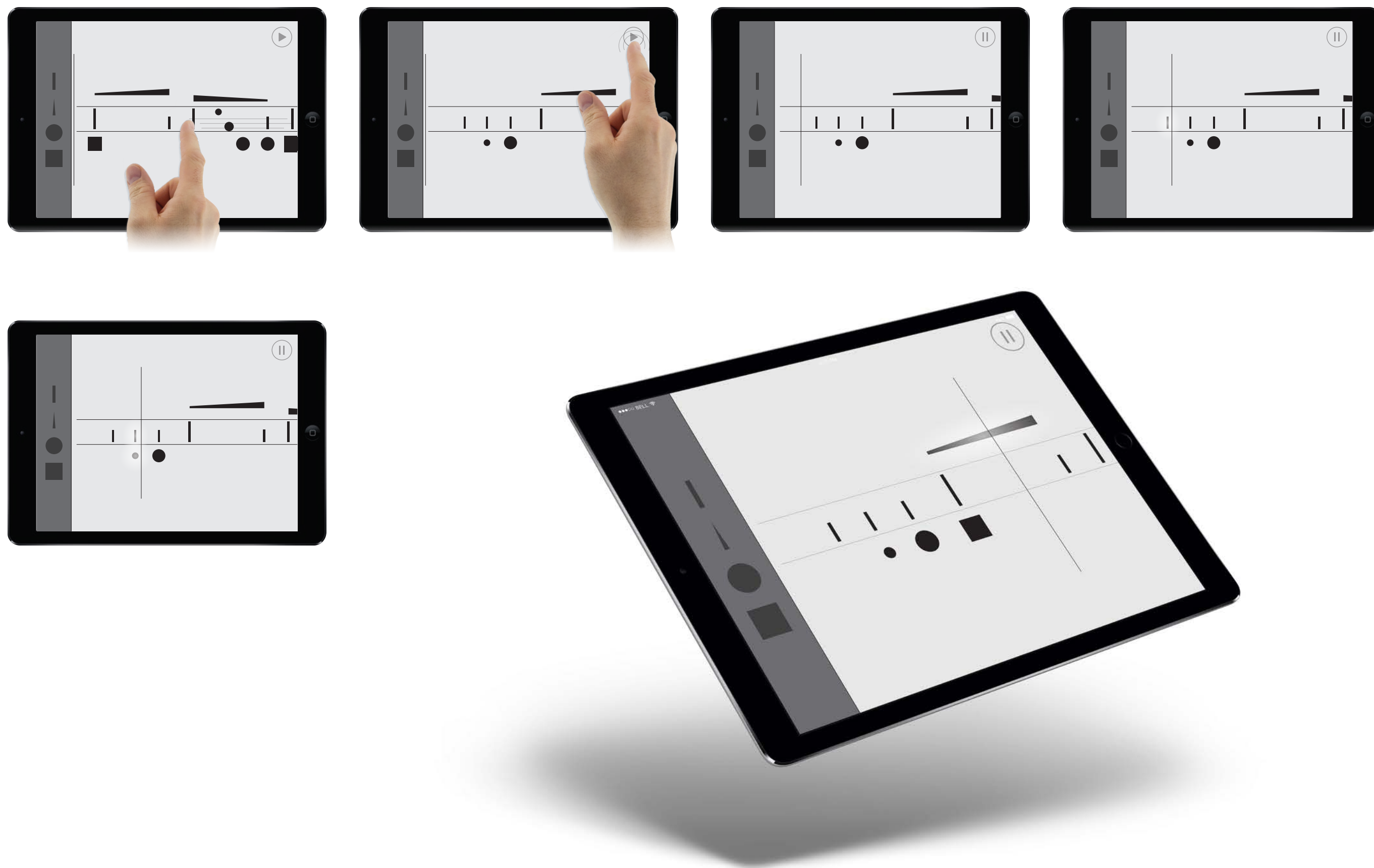


Figura 32. - Funcionamento da aplicação







Figura 33. - Perspectiva da aplicação em utilização







Figura 34. - Perspectiva da aplicação em utilização





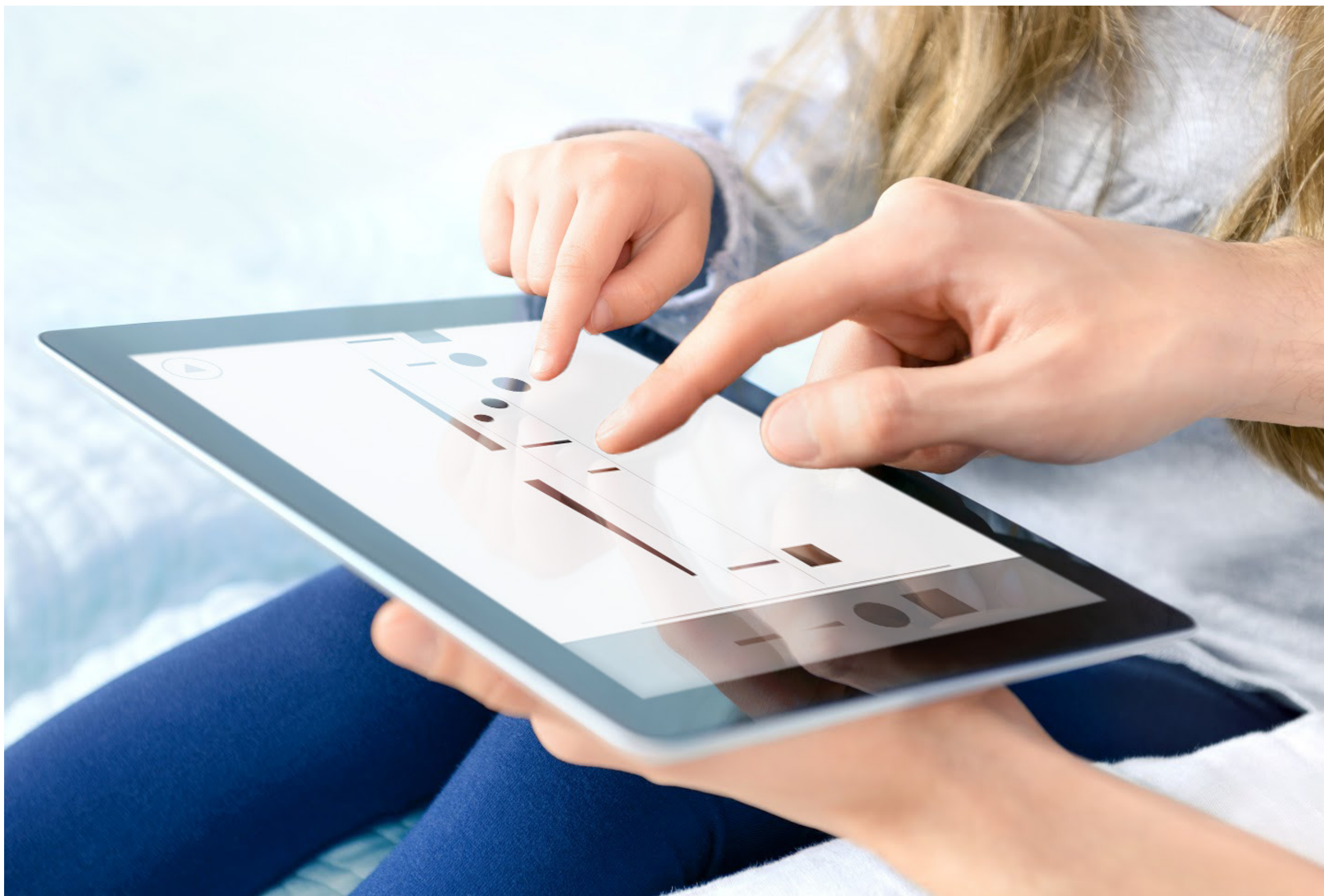


Figura 35. - Perspectiva da aplicação em utilização







Figura 36. - Perspectiva da aplicação em utilização







Figura 37. - Perspectiva da aplicação em utilização







Figura 38. - Perspectiva da aplicação em utilização



## CONCLUSÃO

---



## CONCLUSÃO

Ao longo dos capítulos anteriores procuramos abordar questões relativas à relação entre as sonoridades e a cidade (e destas com o Homem), da evolução de identidades do espaço e da pessoa, e da situação social atual em que estas identidades se encontram visualizando assim o sistema social em que estamos inseridos.

O Homem tem a capacidade criar ou modificar ritmos, apropriando-se dos mesmos, o que, agregado à sua excelente memória rítmica, provoca a construção de identidades de cidades/países ou até mesmo identidade pessoal, formando assim uma cultura da música dentro da sociedade.

Nos primeiros capítulos desta dissertação é patente a relação do homem com o espaço e como a música veio influenciar a evolução desta mesma relação. Fala de questões como a insegurança social e a luta constante do Homem pela atenção da sociedade. Descreve como aparece a identidade pessoal e como esta vai mudando consoante as vivências da pessoa, e como estas pessoas influenciam a identidade de uma cidade e vice-versa. Explica ainda como o som e a música, que é algo aparentemente inútil, nos pode ajudar na construção de uma sociedade e como não nos conseguimos desligar dela.

Com o continuar desta investigação, estudámos um pouco de que forma o cérebro humano é afetado pela criação de ligações entre neurónios, e como isto afeta a criação de novas ideias ou evolução de outras já existentes. Percebemos também como o cérebro humano foi evoluindo através da pressão memética.

A primeira fase termina com questões associadas à criação de narrativas capazes de alterarem o interesse psicológico, satisfação e compreensão do Homem.

Após a fase de revisão bibliográfica, seguiu-se a fase de definição de conceitos, obtidos através da triangulação de ideias traduzidas em reflexões que se inserem em áreas de conhecimento específicas, de acordo com a sua pertinência. Estes conceitos foram posteriormente apresentados e validados através de imagens conceptuais (abstratas) e de objetos e produtos reais.



Com base nestes conceitos de projeto foi selecionado aquele associa a coordenação e marcação rítmica, com o poder narrativo da música, e mutação desses mesmos padrões/ritmos na criação de planos que alterem interesse psicológico e a compreensão musical na procura de promover o desenvolvimento da comunicação. Daqui resultou a conceção de uma nova maneira de criar música através da forma, que se traduz na criação do conceito para um jogo interativo, no qual se pode criar melodias sem ter conhecimento prévio de teoria da música. Este projeto intenta desenvolver uma narrativa sonora através da forma, simplificando a pauta musical convencional.

Para o seu desenvolvimento foi necessário compreender alguns conceitos base sobre a psicologia da forma e sobre música, com destaque para as noções de ritmo, melodia e harmonia.

Para o desenvolvimento do projeto, partiu-se da pauta de precursão, que se distingue das restantes pela ausência de clave e por cada inserção não simbolizar uma nota, mas sim o ritmo de um instrumento, e desenvolveu-se uma melodia rítmica original. Esta melodia serviu de ponto de partida para um processo de simplificação e codificação que originou um código específico e inovador, uma linguagem que visa cumprir os objetivos inicialmente propostos.

Esta linguagem foi então transferida para um jogo, este jogo funciona de maneira a utilizar formas simples associadas à teoria da forma, na criação sequencial de padrões que dão origem a uma determinada melodia através da forma, sendo que esta melodia se poderia ouvir posteriormente. O objetivo é criar primeiramente ritmos estéticos alternando entre tamanho, comprimento fechamento das formas, e só depois as substituir por sons que são representantes de uma determinada forma.

Em conclusão, podemos afirmar que este projeto não se encerra nos esquemas e pré-visualizações aqui apresentadas. Há espaço para o desenvolver através do estudo e desenvolvimento de pautas de outros instrumentos, replicando o processo de forma a que este seja mais abrangente e se possa integrar em bandas. Deve ser igualmente estudada a dimensão de implementação no mercado de um produto com estas características. Outra área

de ações futura centra-se com as questões ligadas à projeção sonora e experimentação em campo, com o objetivo de perceber o funcionamento e as aplicações do projeto em contexto real.





## **BIBLIOGRAFIA**

---



## Obras Impressas

Abreu, J. (2011). *Como tornar-se doente mental* – 20ª edição. Portugal, Alfragide: Dom Quixote

Aumont, J. (2002). *A Imagem* – 7ª Edição. Brasil, São Paulo: Papyrus Editora

Ferreira, V. (2008). *Marcas que demarcam*. Portugal, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais

Fortuna, C. & Leite, R. P. (2009). *Plural de cidade: Novos Léxicos Urbanos*. Portugal, Coimbra: Edições Almedina

Frankl, V. (2012). *Em Busca de Sentido: Um Psicólogo no Campo de Concentração*. Portugal, Alfragide: Lua de Papel

Gerra, P. (2015). *More than loud: Os mundos dentro de cada som*. Portugal, Porto: Edições Afrontamento

Hachen, M. (2007). *Scienza della Visione: Spazio e Gestalt, design e comunicazione*. Italy, Milano. Apogeo

Innerarity, D. (2004). *A sociedade invisível: Como observar e interpretar as transformações do mundo atual*. Portugal, Lisboa: Editorial Teorema.

Johnson, S. (2010). *As ideias que mudaram o mundo: A história natural da inovação*. Portugal, Lisboa: Clube do Autor.

Knauer, R. (2007). *Transformation: Basic Principles and Methodology of Design* – 1st edition. Switzerland, Basel: Birkhäuser.

Lipovetsky, G. (2014). *Da Leveza: Para uma civilização do ligeiro*. Portugal, Lisboa: Edições 70

Martin, M. (2005). *A Linguagem cinematográfica*. Portugal, Lisboa: Dinalivro.

Pasternak, C. (2013). *O que nos torna humanos*. Portugal, Lisboa: Edições Texto & Graça

Sacks, O. (2008). *Musicofilia*. Portugal, Lisboa :Relógio D'Água Editores

## INTERNET

Drumeo. Reading Drum Notation (nd). Recuperado em 9 Maio, 2016 de  
<file:///C:/Users/Pedro/Desktop/sites/%C2%BB%20Learn%20How%20To%20Read%20Drum%20Set%20Notation.html>

Paraná governo do estado (nd). Compreendendo a Música. Recuperado em 15 Maio, 2016 de  
<file:///C:/Users/Pedro/Desktop/sites/Compreendendo%20a%20M%C3%BAsica%20-%20Disciplina%20-%20Arte.html>

Frankl, V. (2012). Em Busca de Sentido: Um Psicólogo no Campo de Concentração. Recuperado em 5 Fevereiro, 2016 de  
<http://gropius.awardspace.com/ebooks/frankl.pdf>

Descomplicando a música (nd). Descomplicando a música. Recuperado em 5 Junho, 2016 de  
<http://www.descomplicandoamusica.com/>

Descomplicando a música (nd). Notas musicais. Recuperado em 5 Junho, 2016 de  
<http://www.descomplicandoamusica.com/notas-musicais/>

Descomplicando a música (nd). Notas violão e notas teclado. Recuperado em 5 Junho, 2016 de  
<http://www.descomplicandoamusica.com/notas-violao-notas-teclado/>

## ICONOGRAFIA

### Figura 1

Adaptada de

Pasternak, C. (2013). O que nos torna humanos. Portugal, Lisboa: Edições Texto & Graça (p. 39)

### Figura 2

Adaptada de

Gerra, P. (2015). More than loud: Os mundos dentro de cada som. Portugal, Porto: Edições Afrontamento. (p. 136)

### Figura 3

Adaptada de

Gerra, P. (2015). More than loud: Os mundos dentro de cada som. Portugal, Porto: Edições Afrontamento. (p. 137)

### Figura 5

Adaptada de (da esquerda para a direita, de cima para baixo):

<http://www.sewellandcompany.com/wp-content/uploads/2014/03/rhythm.jpg>, recuperada em 15 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/557953841308148602/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/392094711286228163/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/122300946102530441/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/575616396097240926/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/198299189818629019/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/575616396097248995/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/469852173597776596/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/264727284317868686/>, recuperada em 24 Maio, 2016

[http://img01.deviantart.net/0898/i/2012/100/3/0/repetition\\_n\\_rhythm\\_by\\_happylemony-d4vqi46.jpg](http://img01.deviantart.net/0898/i/2012/100/3/0/repetition_n_rhythm_by_happylemony-d4vqi46.jpg), recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/103231016434139303/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<http://www.sembeo.com/media/Matrix.swf>, recuperada em 24 Maio, 2016

#### Figura 6

Adaptada de (da esquerda para a direita, de cima para baixo):

<https://pt.pinterest.com/pin/325807354273933476/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/336714509614855898/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/355291858082974243/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/84231455506830068/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://stifmister22001.files.wordpress.com/2013/05/rhythm-design.jpg>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/494270127835357312/>, recuperada em 24 Maio, 2016

[http://www.peoplesgasdelivery.com/news/images/photo\\_gallery\\_pglzoo\\_hires.jpg](http://www.peoplesgasdelivery.com/news/images/photo_gallery_pglzoo_hires.jpg), recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/347199452499408943/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/476044623091473136/>, recuperada em 24 Maio, 2016

#### Figura 7

Adaptada de (da esquerda para a direita, de cima para baixo):

<https://pt.pinterest.com/pin/122300946105226106/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/336714509612116599/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/14284923789151345/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/296815431667922784/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/122300946101047868/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/542331980100574963/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/77264949834637784/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/122300946104239018/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/429038301973028851/>, recuperada em 24 Maio, 2016

#### Figura 8

Adaptada de (da esquerda para a direita, de cima para baixo):

<https://pt.pinterest.com/pin/310115124320299572/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/168251736056942328/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/24769866676853903/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/350014202270095036/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/290271138460893923/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<http://shapes.kichikennel.com/wp-content/uploads/2015/01/Minimalist-C-Shaped-Side-Table.jpg>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/54395107976860477/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/518195500844365399/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/574983077406927122/>, recuperada em 24 Maio, 2016

#### Figura 9

Adaptada de (de cima para baixo):

<https://pt.pinterest.com/pin/349451252313547901/>, recuperada em 24 Maio, 2016

Knauer, R. (2007). Transformation: Basic Principles and Methodology of Design – 1st edition. Switzerland, Basel: Birkhäuser. (pp. 173,175)

#### Figura 10

Adaptada de (de cima para baixo):

<https://pt.pinterest.com/pin/342344009154880661/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/485262928578532812/>, recuperada em 24 Maio, 2016

<https://pt.pinterest.com/pin/122300946100965107/>, recuperada em 24 Maio, 2016

#### Figura 11

Adaptada de (da esquerda para a direita, de cima para baixo):

<http://www.sembeo.com/media/Matrix.swf>, recuperada em 17 Junho, 2016

<http://www.stumbleupon.com/su/2Jtej3/1XCeGIAPj:iPfJMILm/www.baroque.me>, recuperada em 17 Junho, 2016

<http://fretsonfire.sourceforge.net/screenshots/fretsonfire5.png>, recuperada em 17 Junho, 2016

<https://irfansetyo.files.wordpress.com/2014/11/guitar-hero-3-screenshot-slash.jpg>, recuperada em 17 Junho, 2016

<https://i.ytimg.com/vi/vtKJGhgLGnk/hqdefault.jpg>, recuperada em 17 Junho, 2016

[http://www.fitnessgaming.com/images/Markets/Home\\_Fitness/1231\\_dittobeat\\_tests\\_players\\_sense\\_of\\_rhythm\\_and\\_colour/008\\_rhythm\\_colour\\_game\\_dittobeat.jpg](http://www.fitnessgaming.com/images/Markets/Home_Fitness/1231_dittobeat_tests_players_sense_of_rhythm_and_colour/008_rhythm_colour_game_dittobeat.jpg), recuperada em 17 Junho, 2016

<https://i.ytimg.com/vi/cInSMLRcvKo/hqdefault.jpg>, recuperada em 17 Junho, 2016

<https://lh3.googleusercontent.com/IpIpSzngJppKDzSbOHXUT5MFTk046Z-yOtluiOhLsF-9hZbXCSY6YR7EhA9aegRWijwv=h310>, recuperada em 17 Junho, 2016

#### Figura 12

Adaptada de:

Hachen, M. (2007). Scienza della Visione: Spazio e Gestalt, design e comunicazione. Italy, Milano. Apogeo. (p. 29)

#### Figura 13

Adaptada de:

Hachen, M. (2007). Scienza della Visione: Spazio e Gestalt, design e comunicazione. Italy, Milano. Apogeo. (p. 29)

Figura 14

Adaptada de:

Hachen, M. (2007). *Scienza della Visione: Spazio e Gestalt, design e comunicazione*. Italy, Milano. Apogeo. (p. 30)

Figura 15

Adaptada de:

Hachen, M. (2007). *Scienza della Visione: Spazio e Gestalt, design e comunicazione*. Italy, Milano. Apogeo. (p. 30)

Figura 16

Adaptada de:

Hachen, M. (2007). *Scienza della Visione: Spazio e Gestalt, design e comunicazione*. Italy, Milano. Apogeo. (p. 33)

Figura 17

Adaptada de:

Hachen, M. (2007). *Scienza della Visione: Spazio e Gestalt, design e comunicazione*. Italy, Milano. Apogeo. (p. 33)

Figura 18

Adaptada de:

Hachen, M. (2007). *Scienza della Visione: Spazio e Gestalt, design e comunicazione*. Italy, Milano. Apogeo. (p. 46)

Figura 19

Adaptada de:

Hachen, M. (2007). *Scienza della Visione: Spazio e Gestalt, design e comunicazione*. Italy, Milano. Apogeo. (p. 46)

Figura 20

Adaptada de:

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/d0/1a/40/d01a40690a45b2ffa90a29620809b30e.jpg>, recuperada em 24 Maio, 2016

Figura 21

Adaptada de:

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/d0/1a/40/d01a40690a45b2ffa90a29620809b30e.jpg>, recuperada em 24 Maio, 2016



Figura 22

Adaptada de:

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/d0/1a/40/d01a40690a45b2ffa90a29620809b30e.jpg>, recuperada em 24 Maio, 2016

Figura 31

Adaptada de:

[http://www.joeybobby.com/iPad%20Air%20Mockup%20\(for%20Joey\)/ipad-air-horizontal.png](http://www.joeybobby.com/iPad%20Air%20Mockup%20(for%20Joey)/ipad-air-horizontal.png), recuperada em 23 Junho, 2016

<http://www.psdcovers.com/category/cover/psd/gestures/>, recuperada em 23 Junho, 2016

Figura 32

Adaptada de:

[http://www.joeybobby.com/iPad%20Air%20Mockup%20\(for%20Joey\)/ipad-air-horizontal.png](http://www.joeybobby.com/iPad%20Air%20Mockup%20(for%20Joey)/ipad-air-horizontal.png), recuperada em 23 Junho, 2016

<http://www.psdcovers.com/category/cover/psd/gestures/>, recuperada em 23 Junho, 2016

<https://www.mockupworld.co/free/floating-ipad-air-mockup/>, recuperada em 23 Junho, 2016

Figura 33

Adaptada de:

<https://www.mockupworld.co/free/woman-looking-at-ipad-mockup/>, recuperada em 23 Junho, 2016

Figura 34

Adaptada de:

<http://graphicburger.com/ipad-photo-mockup/>, recuperada em 23 Junho, 2016

Figura 35

Adaptada de:

[http://1.bp.blogspot.com/n5XiecT8Mas/UZpHVk2ycMI/AAAAAAAAANU/Ug7Gx6SDUk0/s1600/shutterstock\\_102566831.jpg](http://1.bp.blogspot.com/n5XiecT8Mas/UZpHVk2ycMI/AAAAAAAAANU/Ug7Gx6SDUk0/s1600/shutterstock_102566831.jpg), recuperada em 23 Junho, 2016

Figura 36

Adaptada de:

[http://67.media.tumblr.com/2396e1e285a540a2f9e7ac474aeb04b3/tumblr\\_mfyqfecUy01rw7qdlo1\\_1280.jpg](http://67.media.tumblr.com/2396e1e285a540a2f9e7ac474aeb04b3/tumblr_mfyqfecUy01rw7qdlo1_1280.jpg), recuperada em 23 Junho, 2016

Figura 37

Adaptada de:

<http://www.autismcaresfoundation.org/wp-content/uploads/2013/03/family-w-ipad.jpg>, recuperada em 23 Junho, 2016

Figura 38

Adaptada de:

<http://www.gamesandlearning.org/wp-content/uploads/2013/10/kid-ipad-classroom.jpg>, recuperada em 23 Junho, 2016